



3 1761 07455325 6

SKAKSPERE

VON

ALOIS BRANDL





Presented to
The Library
of the
University of Toronto
by
Professor J. A. Dale.



256
3/5 not

J. 18

Geisteshelden.

(Führende Geister.)



Eine Sammlung von Biographien.

Herausgegeben

von

Dr. Anton Bettelheim.

Achter Band.

(Der II. Sammlung zweiter Band.)

Berlin.

Ernst Hofmann & Co.

1894.



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

<http://www.archive.org/details/shakspere00bran>



S

MICIDIO PALLIAMUS QVAM COBOLITUM ESTE MARCHEN
"ERRATZIT" PAVIVS MAURET OLYMPUS HABET

STAY PASSENGER WHY GOESTING BY THESE FAST
READ THE BOOKS OF THE DIVINE WRITINGS
WITH THE MINDS OF THE SINCERE HEARTS
QUICK NATURE ONE OF THESE BOOKS IS THE
FAR MORE THEN GOESTIES ALL THE HATH WORK
LEAVES LIVING ART BY PAGE TO SERVE HIS WITT

527
Brand

Shakspeare.



Von

Alois Brandl,

Professor an der Universität Straßburg i. G.

Mit Porträt.



Berlin.

Ernst Hofmann & Co

1894.

246292
30 . 8 . 30

PR
2978
B66

Nachdruck verboten.
Übersetzungsrecht vorbehalten.

Adolf Pichler

zugeeignet.

Inhaltsverzeichnis.

Stratfordor Jugendjahre.	Seite
Persönliches Aussehen. Familie, Religion, Volkskunde, Schule. Heirat, Verarmung des Vaters, die Geschichte vom Wilddiebstahl. Venus und Adonis	1—21
Londoner Lehrjahre.	
Elisabethinische Theater und Schauspieler. Dichtungsmonopol der Akademiker; Seneca und Plautus; Marlow und Lilly. Der junge Schauspieler-Dichter, angegriffen von Greene, verteidigt von Chettle. Zuerst Jagd nach wirksamen Rollen und dann erst höhere Kunstziele.	
Tragödien: Citus Andronicus . Romco und Julia .	
Komödien: Verlorne Liebesmüh . Komödie der Irrungen. Edelleute von Verona . Sommernachtstraum .	
Historien: Heinrich VI. , Teil 1, 2 und 3 . Richard III . Richard II . Wirkliche Geschichte (mit Stammtafel), Sage, poetische und sittliche Auffassung	21—78
Die Falstaff-Periode.	
Bei Hof. Lucrezia und Graf Southampton . Wohlstand; Wappengesuch; Verlust des Söhnchens. Die Sonette und Graf Pembroke . Ben Jonson .	
Historien: König Johann . Heinrich IV . Teil 1 und 2 . Heinrich V . Dichtung und Wahrheit in den Königsdramen.	
Komödien: Kaufmann von Venedig . Zähmung der Widerspenstigen . Lustige Weiber von Windsor . Viel Lärm um nichts	78—126

Die Hamlet-Periode.

Seite

Bau des Globus-Theaters. Wachsender Wohlstand; politische Mißverhältnisse in den letzten Jahren der Elisabeth; getrübe Stimmung.

Komödien: **Wie es Euch gefällt; Was Ihr wollt. Ende gut, alles gut; Gleiches mit Gleichem.**

Weltverderbnis und Reformatoren.

Tragödien: **Julius Cäsar. Hamlet. Othello . . . 126—163**

Die Lear-Periode.

Jakob I. Noch mehr Wohlstand; Kauf der Zehnten von Stratford. Pessimistische Vorstellungen vom Weltlauf.

Tragödien: **Coriolan; König Lear. Macbeth; Antonius und Cleopatra.**

Satirische Dramen: **Troilus und Cressida. Timon von Athen.**

Shakspeare weder Thersites, noch Timon 164—197

Die Romanzen.

Mehr in Stratford als in London; Familienleben. Milde Stimmung und Spiel mit der schönen Illusion. Erfolg des Perikles.

Romanzen-Komödien: **Cymbeline. Wintermärchen. Sturm.**

Romanzen-Historie: **Heinrich VIII. 197—215**

Das Ende.

Ausleben. Testament und nachträgliche Bestimmungen. Tod und Begräbnis. Die Nachkommenschaft der Kinder erloschen, die der Schwester in Blüte bis zur Gegenwart (mit Stammtafel). Letzte Zeugnisse. Des Dichters Persönlichkeit . . 215—224

Wichtigere Werke zum Studium Shakspeares.



Stratfordor Jugendjahre.

*Lowliness is young ambition's ladder.
Caes. II, 1, 22.*

Addison sagt einmal, man liest ein Buch viel lieber, wenn man weiß, ob der Verfasser blond oder schwarz, von freundlichem Aussehen oder cholertisch ist. So mag auch die Frage nach Shakespeares persönlicher Erscheinung am Anfang stehen. Nimmt sich die Natur die Mühe, immer neue Gesichter zu modellieren, so ist es gleichfalls unserer Mühe wert, nach den Zügen eines bedeutenden Mannes zu forschen, um uns dadurch, abgesehen von aller Physiognomik, mit ihm sogleich in einen direkten Rapport zu setzen.

Die landläufigen Büsten und Bilder von Shakspeare gehen meist auf das sogenannte Chandos-Porträt zurück, das ein Mittelstück zwischen Christuskopf und Malerjüngling zeigt, mit regelmäßigen Verhältnissen, elegantem Vollbärtchen, lang herabwallendem Haar und Ohrringen. Sicher beglaubigt sind aber nur die steife, grobbemalte Büste auf seinem Grabdenkmal, die nach dem Urteil der Kundigen auf einer Totenmaske beruht, und der plumpe Schnitt vor der ersten Gesamtausgabe seiner Werke, der „Folio“ von 1623 (Friswell, *Life portraits of Sh.* 1864). Sie stellen einen Mann mit einem fast robusten Schädel dar, der die bäuerliche Herkunft nicht verleugnet; eine sehr hohe Stirne, über der das braune Haupthaar bereits schwindet, während es über die Ohren kräftig herunterhängt; Schnurrbart und Zwickel-

bärtchen nach Elisabethinischer Hofmode; eine auffallend lange Oberlippe und darüber eine Adlernase, deren Flügel fast sensitiv emporgezogen sind. Diese Besonderheiten mögen vom Ungeſchick der Künstler übertrieben ſein; doch ſtrebt die Büſte ſichtlich nach realiſtiſcher Treue, und das Bild vor der Folio wird von Ben Jonſon als wohlgetroffen gerühmt: „O, could he (the graver) but have drawne his wit as well in brasse, as he hath hit his face.“ Die angebliche Totenmaſke Shakespeeres, welche in Darmſtadt liegt, würde den Streit durchaus zur Schönheit entſcheiden, wenn ſie nur durch den dünnſten Faden mit Stratford in Zuſammenhang zu erweiſen wäre. Von der körperlichen Haltung des Dichters können wir uns daraus eine Vorſtellung machen, daß er als Schauſpieler Königsrollen gab. Dazu paßt das direkte Zeugniß des gelehrten Altertümer- und Anekdotenſammlers John Aubrey (um 1680), der ihn „einen hübschen, wohlgeſtalteten Mann“ nennt, und einen „ſehr guten Geſellſchafter“. Sein Benehmen endlich hat Ben Jonſon in lapidaren Worten charakteriſiert: „Er war wirklich rechtſchaffen und von einer franken, freien Natur“. Der Typus des Gentleman, der dem Engländer ſeit dem vierzehnten Jahrhundert, ſeit der Ausgleichung der Sachſen mit den Normannen ſtets vorgeſchwebt, hat ſich dem hochbegabten Stratford offenbar leicht und gründlich aufgeprägt.

Über ſeine Vorfahren viel zu ſagen iſt bei der Häufigkeit des Namens Shakeſpere und bei der Mannigfaltigkeit der Schreibung etwas gefährlich. Ob ein oder zwei a, ein, zwei oder drei e ſtehen, bietet in jener Zeit noch keinerlei Anhaltspunkt. Der eine Schreiber oder Seher war ſich der Etymologie des Namens (Schüttel-Speer) bewußt und zeigte ſeine Bildung, indem er „shake“ und „spear(e)“ noch geſondert durchblicken ließ; dieſe iſt die gelehrte Ausſprache, daher in Büchern und Urkunden die vorherrſchende Form. Andere ſchrieben nach der volkstümlichen Ausſprache, in

welcher Kürzung der beiden Worthälften eingetreten war, wie in „breakfast“ oder „Christmas“, und so scheint auch der Dichter selbst in den fünf erhaltenen Proben seines Namenszuges das provinzielle „Shakspere“ bevorzugt zu haben. Weitere Spielarten der Orthographie hatten aber daneben noch lange freien Weg, wie denn überhaupt die englische Rechtschreibung erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts durch Dr. Johnsons Wörterbuch in der heutigen Weise festgelegt wurde.

Beschränken wir daher unser Vertrauen auf das, was Shakspere's Vater im Jahre 1596 zu den Akten gab, so bestand in der Familie eine Erinnerung an treue Dienste, welche die „Großeltern und seligen Vorfahren“ dem ersten Tudorkönig Heinrich VII., dem Überwinder des dritten Richard, geleistet und wofür sie vom Monarchen auch Belohnung empfangen hätten. Das Selbstgefühl, welches derlei Hausgeschichten einzulösen pflegen, hat also unter den Einflüssen des jungen Wilhelm nicht geschlief. Gestützt auf jene Tradition bewarb sich auch der Vater sofort um ein Adelswappen, als der Sohn im Jahre 1596 eben anfing, Reichtümer zu sammeln.

Vater John Shakspere erst tritt deutlicher ins Licht. Er war ein emporstrebender Mann. Geboren als einer von drei Söhnen eines Pächters in dem ebenso germanisch als bäuerlich klingenden Dorfe Snitterfield, Warwickshire, wagte er früh die Auswanderung in das Hauptstädtchen der Grafschaft, nach Stratford am Avon, um da ein Handschuhgeschäft zu treiben, verbunden mit Landwirtschaft — denn wir finden ihn einmal als Verkäufer von Malz erwähnt — und wahrscheinlich auch mit Schafzucht, Wollhandel und Meggerei. Die moderne Teilung der Arbeit war ja damals, wie noch heute in abgelegeneren Berggegenden wenig entwickelt. Er kaufte allmählich zwei Häuser. Zur Frau gewann er 1557, also ein Jahr vor dem Regierungsantritt der Elisabeth, die

Tochter des Edelmannes Robert Arden von Wilmeot, dem das väterliche Pachtgut gehörte; der Freisasse heiratete in die Gentry. In dem erwähnten Wappengesuch hat er sich mit auf diesen Umstand gestützt und, nachdem er das Shakspeare-Wappen — einen goldenen Speer, schief, auf dunklem Felde — erhalten, drei Jahre später die weitere Bitte gestellt, es mit dem Arden-Wappen verbinden zu dürfen. Bemerkenswerth ist dabei, daß die Familie seiner Frau wie die seine im ersten Indorfönig einen Wohlthäter verehrte: ein gedeihlicher Boden für die Loyalität des Dichters. Mary Arden war überdies von ihrem Vater, dessen Testament wir besitzen, mit Umgehung ihrer Mutter und anderen Geschwister zur Universalerin eingesetzt worden; mit ihr kam daher wohl nicht bloß ein stattlicher Besitz, sondern auch eine hervorragende Persönlichkeit ins Haus. Jetzt ward ein Ehrenamt der Bürgererschaft nach dem andern auf ihn gehäuft; zuerst ward er Bierkofter, später Aldermann, auch High Bailif (1567), worauf der Respektstitel „Mister“ vor seinem Namen erscheint. Mitten in diesem praktischen Emporringen kamen ihm zuerst zwei Mädchen, die als Kinder starben, und dann ein Sohn zur Welt, und dieser setzte in geistiger wie geschäftlicher Hinsicht den Aufschwung fort in ungeahnte Höhen.

Wilhelms Geburtsjahr 1564, das sechste Regierungsjahr der Elisabeth, fiel in die Zeit, wo diese letzte und tüchtigste Indorfürstin in vollem Verständniß für den insularen Zug ihres Volkes zwischen der katholischen und der calvinistischen Kirche als ein selbständiges Mittelglied langsam die anglikanische aufrichtete. Als der Knabe zu denken begann, sah er bereits die Frucht ihrer rücksichtslos nationalen Politik: Maria Stuart, ihre gefährlichste Gegnerin, saß fest auf einem englischen Schloß; das protestantische Schottland und Holland, sowie die katholischen Höfe zu Madrid und Paris warben um die Gunst der jungfräulichen Königin, die geschickt die auswärtigen Verwicklungen zum Schutz ihres Landes be-

nützte; daheim erstarben die Uruhen, Wohlstand und ein eigenartiges Geistesleben hatten freie Entwicklung, auf den fernsten Meeren aber blähten sich die englischen Segel. Da konnte ein patriotisch gestimmter Dramatiker heranwachsen und volkstümliche Dichtung ihr Hauptquartier in der Nähe der Krone aufschlagen.

Der Tag der Geburt ist ungewiß; die Taufe fand am 26. April alten Stils, am 5. Mai neuern Stiles statt, in der Pfarrkirche von Stratford, und hiermit entrollt sich die Frage nach den religiösen Elementen in seiner Erziehung. Katholiken und Protestanten haben ihn mit gleichem Eifer als einen der ihrigen beansprucht. Es dünkt mich aber, als hätten beide Parteien den festen Gegensatz, den wir heutzutage zu sehen gewöhnt sind, unhistorisch auf einen anders gearteten Boden übertragen. Thatsächlich waren in Shaksperes Jugendzeit die englischen Kirchenverhältnisse noch sehr im Schwanken. Viermal hatte die voranzgehende Generation in ihrer erdrückenden Mehrzahl das Bekenntnis gewechselt: zuerst unter Heinrich VIII., als sich dieser von Rom lössagte, aber nicht von der Messe; dann unter Eduard VI., als die Regierung einen consequenten Protestantismus einführte; sechs Jahre später konnte die spanische Maria den offiziellen Kurs ohne argen Widerstand nach Rom zurücklenken, und schon nach fünf weiteren Jahren kam mit Elisabeth (1558) wieder ein neues Bekenntnis zur Herrschaft, ein gemäßigt protestantisches mit Beibehaltung mancher katholischen Einrichtungen. Die Pfarrgeistlichen hatten fast ausnahmslos — abgesehen vom Norden — den Wechsel von Dogma und Ritus gefügig mitgemacht, wenigstens äußerlich, und bald die Messe gelesen, bald das staatlich vorgeschriebene Hymnenbuch gesungen. So hatten auch Shaksperes Eltern unter Maria der Katholischen, daher katholisch, sich trauen lassen, und Robert Arden, sein Großvater mütterlicherseits, leitete unter demselben Regiment sein

Testament mit einer katholischen Formel ein. Die Kinder aber wurden in der Pfarrkirche zu Stratford unter Elisabeth, also anglikanisch, getauft, und John Shakspeare, der Vater des Dichters, muß als Mitglied der Stadtvertretung persönlich die kirchliche Oberhoheit der Königin beschworen haben. Dieser Gemeinderat gehörte überdies zur schärfern Tonart und warf gerade in Wilhelms Geburtsjahr zwei Shilling ans, um ein Kapellenbild zerstören zu lassen. Sicher ist nach all dem in Bezug auf die Prinzipien von Shakspeares Eltern nur eins: daß sie keine Lust hatten, Märtyrer zu werden. Lange gab Elisabeth selbst ein bedeutames Beispiel zu Gunsten des Schaukelsystems, pflog Verhandlungen mit den katholischen Fürstenhäusern, um sich aus ihnen einen Gemahl zu küren, ließ sich öffentlich von einem österreichischen Erzherzog umwerben und duldete die Huldigungen des Herzogs von Mençon, ihres „Frosches“. Als der Papst sie schon verflucht und ihre Unterthanen des Eides entbunden hatte, betrachtete sie noch immer das puritanische Extrem als das gefährlichere — was sich an ihrem zweiten Nachfolger ja bestätigte — und dekretierte einem zu kühnen Pamphletisten auf protestantischer Seite die Hand ab. Erst die Ankunft der Jesuiten (1580) gab im südlichen und mittlern England den Anhängern der alten Kirche Festigkeit und Organisation: von jetzt an hieß es allerdings Farbe bekennen.

Eine andere Frage ist es, welche religiöse Überzeugung wir bei Shakspeare in reiferen Jahren finden? Vielleicht antwortet man am treffendsten mit dem ausweichenden Sage, daß er sich in erster Linie legal und human zeigte. Er vermied es nicht, den anglikanischen Bischof von Worcester um einen Konsens zu beschleunigter Trauung anzugehen; er und seine Frau ließen sich später innerhalb der anglikanischen Kirche von Stratford begraben. In seinen Dramen vermied er höhniische Ausfälle gegen katholische Institutionen, wie sie bei seinen Kollegen massenhaft vorkommen, und strich

sie auch, wenn er sie, wie bei der Bearbeitung von „König Johann“, in einem älteren Stücke vorfand; doch ebenso deutlich mißbilligte er das hochverrätherische Treiben ehrgeiziger Prälaten, besonders in „Heinrich IV.“ Teil 2 (A. IV, Sc. 2). Er hat die Puritaner als eingebilbete Eiferer zum Gegenstand seiner Komik gemacht — Malvoglio in „Ende gut, alles gut“ —; aber als man in seinem Falstaff, der ursprünglich den Namen des Sir John Oldcastle trug, eines im Jahre 1417 als Ketzer verbrannten Wicliffiten, eine Verspottung dieser historischen Persönlichkeit sehen wollte, verwahrte sich Shakspeare dagegen im Epilog zu „Heinrich IV.“ Teil 2 ausdrücklich mit den kräftigen Worten: „Oldcastle starb als Märtyrer, und dieser ist nicht der Mann danach“. Die Geistlichen der Staatskirche, „beati possidentes“, behandelte er am schlechtesten, z. B. den Pastor Evans in den „Lustigen Weibern von Windsor“; und das ist begreiflich, weil man in den ersten Jahrzehnten der Elisabeth die Pfarrstellen oft mit ungebildeten Subjekten besetzen mußte, bis die Universitäten wieder gebildete Theologen der gewünschten Art liefern konnten. Für die Königin selber, das Oberhaupt der anglikanischen Kirche, schrieb er nicht bloß schmeichelhafte Huldigungen, während sie lebte, sondern bot auch nach ihrem Tode noch die Hand zu ihrer glänzendsten Verherrlichung durch das Drama „Heinrich VIII.“ Schließlich gab er seiner ältesten Tochter einen entschiedenen Protestanten zum Manne und wandte diesem Zweige seiner Familie auch im Testamente das Haupterbe zu. All das macht gewiß den Eindruck, als habe er sich auf den Boden der bestehenden Verfassung gestellt; allerdings nicht ohne an Höflichkeit seinen Witz und gegen die Überwundenen Schonung zu üben. Die Behauptung eines sensationsfüchtigen Glossators in einem Oxfordser Manuskript um 1700 (Rektor H. Davies in Gloucestershire?): „er starb als Papist“ ist dagegen nicht ernstlich ins Feld zu führen; denn betrachtet man die Stelle im Zusammenhang, so ergibt sich, daß der Glossator

an die Reine auf dem Grabdenkmal — Fluch dem Störer der Gebeine — dachte, sie als abergläubisch faßte und dann mit dem üblichen Schlagwort dafür rasch zur Hand war.

Wenn Shakspeare von den Anschauungen und Gebräuchen der katholischen Kirche noch gute Kenntniß zeigt, abgesehen von der rätselhafsten „Abendmesse“ in „Romeo und Julia“, ist das eigentlich nicht für seine Überzeugungen charakteristisch, sondern für die Sitten und Leute der Übergangszeit, unter denen er aufwuchs. So mag auch seine Vorliebe für vereinzelte Mönche, welche in halber Abgeschlossenheit die Gesetze und das Thun der Menschen studieren, bald gedankenvoll der Morgen-sonne entgegenwallen, bald verfolgten Liebenden und gerechten Regenten eine selbstlose Hilfe leihen — Bruder Lorenzo in „Romeo und Julia“, Bruder Franziskus in „Ende gut, alles gut“, Bruder Thomas und Peter in „Maß für Maß“ —, zum Teil auf Bekanntschaft mit wirklichen Männern ähnlicher Art in seiner Umgebung beruhen; denn erst dreißig Jahre vor seiner Geburt waren die Klöster aufgehoben worden; mancher Ordensmann von damals wird noch gelebt und als Greis mit einer ungewöhnlichen Vergangenheit die Verehrung des Landvolkes genossen haben. Warum sollte sich auch Shakspeare diese poetisch wirksamen Gestalten versagen? Hat er doch den Geist im „Hamlet“ mit seinen Fegesenerqualen gleichfalls mit ergreifendem Ernste vorgeführt, obwohl ihm etwas später im Monologe „Sein oder nicht sein“ das charakteristische Wort von dem unentdeckten Land entschlüpfte, aus dem „kein Wanderer wiederkehrt“. Der Engländer ist immer in besonderem Grade geneigt gewesen, die religiösen Überzeugungen seiner Umgebung zu achten und solche Achtung nicht zu mißdeuten; vielleicht ist deshalb im konfessionsreichen Albion an Shakspeare verhältnismäßig weniger Seelenfängerei getrieben worden als bei uns.

Den christlichen Dogmen stand Shakspeare nicht rationalistisch, aber agnostisch gegenüber. Hamlet drückt wohl die Ansicht des Dichters aus, wenn er, ohne dramatische Nötigung, mehr Geheimnisse zwischen Erd' und Himmel anerkennt, als Schulweisheit sich träumen läßt. Gleiche Gesinnung verrät sich in den Selbstmordgedanken Hamlets, der vor den ungewissen „Träumen“ im Jenseits zurückschreckt; in den Sonetten, wo die Unsterblichkeit ausschließlich in litterarischem Sinne gefaßt wird; in „Sturm“, wo der weise Prospero bedeutsam sagt: „Wir sind so Zeug, woraus man Träume macht, und unsre Spanne Leben ist umrahmt von einem Schlaf!“ Dabei hat Shakspeare, wieder in echt englischer Art, die christlichen Gepflogenheiten nicht über Bord geworfen, wie wenigstens in einem Falle sicher ist: als er zu Neujahr 1607—8 einen jüngeren Bruder verlor, einen unberühmten Schauspieler, ließ er ihn in der St. Saviour Kirche zu London mit einem feierlichen Vormittagsgeläute der großen Glocke begraben, was ihn zwanzig Shilling kostete.

Schlegel hat es als das große Glück für Shakspeare bezeichnet, daß er in eine Zeit fiel, wo der Mond des Katholizismus noch am Himmel stand, während die Sonne der Aufklärung bereits aufging. Das trifft wenigstens insofern zu, als die katholischen Festtage, Lustbarkeiten und Mythen beim Volke noch Geltung hatten und in die Jugend des Dichters einen Kranz von Phantasieblumen flochten, den eine Generation später die Puritaner nach Möglichkeit zerzausten. Vom Anfang bis zum Ende des Jahres hing der Himmel voll Geigen. Am Neujahrabend trugen die Mädchen den Krug mit gewürztem Bier herum, sangen ihre Glückwunschlieder und wechselten in maskeradenartigem Spiel gelegentlich mit den Burschen die Kleider, wie es auch bald die Heldinnen in mehreren Shakspeare'schen Komödien thun sollten. Am Dreikönigstage gab es Kuchen mit einer eingebackenen Bohne oder Münze, und wem sie zufiel, der wurde der König des Tages: daher der

zweite Titel für das Lustspiel „Was ihr wollt“. Die Fastenzeit wurde mit einem Pfannkuchenmahl eingeleitet, auf welches der Clowu in „Ende gut, alles gut“ anspielt. Am ersten Mai ging man hinaus auf die Wiesen und tanzte unter den Maibäumen den „Morris“, führte wohl auch Schwänke von Robin Hood auf, einer Shakspereschen Lieblingsgestalt in Scherz und Ernst. Zu Pfingsten gab es eine eigene Art Bier, dazu Schäferspiele und die Freuden der Schaffschur — wo sind sie köstlicher geschildert als im „Wintermärchen“? Nahte der Herbst, so wurde der letzte Kornwagen unter Musik in die Scheune gezogen, am Martinstage tröstete man sich mit leckeren Schmäußchen über die Ankunft des Winters, und schließlich kam die Weihnachtszeit heran mit Noël-Liedern und Hahnenbraten, mit druidenhaften Gebräuchen und mit fleischlichen Ergötzlichkeiten: lauter Dinge, die Shakspeare da und dort mit sichtlichem Behagen erwähnt. Zwischendurch erhob sich die Aufregung der Jahrmärkte; Balladensänger wanderten zahlreich durch das Land, mit einem reichen, schönen Repertoire, wenn auch, was äußere Erscheinung betrifft, schon in bedenklichem Niedergang; die alten Passionsspiele, im nahen Coventry seit Jahrhunderten eifrig gepflegt, wurden von den Zünften noch aufgeführt, mit dem eisenfresserischen Herodes, welchen nicht zu übertrumpfen Hamlet den Schauspielern empfiehlt, und mit den schwarzwuldederten Seelen der Verdammten im Höllenrachen, die Falstaff mißbraucht, um die Fliege auf Bardolphs roter Nase mit einem drastischen Vergleiche zu schildern. Nicht selten kamen auch die Londoner Schauspielergesellschaften nach Stratford, um sich zuerst probeweise vor dem Stadtrat, der sie dafür entlohnte, und dann vor der Bürgerschaft zu produzieren; Shakspears Vater hatte amtlich mit ihnen zu thun. Vielleicht nahm er den Knaben im Jahre 1576 mit nach Schloß Kenilworth, wo Graf Leicester mit großartigen Festen und mythologischen Aufführungen die jungfräuliche Königin um-

warb; denn im „Sommerachtsstraum“ deutet Oberon mit auffallender Sachkenntnis darauf hin und beschreibt eine Meerjungfrau auf einem Delfin reitend, ganz wie der ehrgeizige Graf zu besonderer Schmeichelei es hatte darstellen lassen. Selbst die Athletenspiele zu Gotswold, in Gloucestershire, werden in den Dramen mehrfach angezogen, in „Heinrich VI.“ Theil 2 und in den „Luftigen Weibern“. Am höchsten blühte das „merry old England“ eben in dieser Zeit des Übergangs von einem ausgewachsenen Katholizismus durch eine sehr freie, sinnenfrohe Renaissance zu einem weltlichen Puritanertum.

Im Elternhaus, einem Fachwerkbau mit niedriger Decke, doch für jene Zeit stattlich genug, ging es auch nicht am stillsten zu. Es wimmelte bald von Geschwistern; drei Brüder und zwei Schwestern stellten sich allmählich ein; für die Spiele der Kinder wie für den Ökonomiebetrieb des Vaters war die Straße noch ein Gemeinplatz. Ringsum dehnten sich fruchtbare Hügel und Matten, durchwoben von Hecken, das anmutige, gras- und obstreiche Warwickshire mit seinen blühenden Dörfern und dem träumerischen Wiesenfluß Avon. Gerne hat Shakspeare seinen Heimatgau auf die Bühne gebracht und mit volkstümlicher Staffage bevölkert, besonders im Vorspiel zur „Zähmung der Widerspenstigen“ und in den „Luftigen Weibern“. Er zeigt eine ausgedehnte Kenntnis der Garten- und Feldblumen, samt der noch buntern Märchen, Wunderkräfte und Gemütsbeziehungen, welche ihnen der Volksglaube andichtete. Ausnehmend vertraut finden wir ihn mit den verschiedensten Apfelsorten. Geschichte und Sage aber hatten ihren Horst auf dem Hochturme des Schlosses Warwick, wo vor einem Jahrhundert der „Königsmacher“ geherrscht hatte, den Shakspeare später in den Historien mit landsmännischer Vorliebe zu einer Kraftrolle ausmalte.

Die Schule war für seine Eltern nicht sehr frucht-

bringend gewesen; beide schrieben statt des Namens ein Handzeichen. Aber ihr Ältester lernte Latein, wozu ja die freie „Grammatikschule“ der Stadt Gelegenheit bot. So hat sich auch ein anderer Stratford's Bürger'sohn, Thomas Quiney, später Weinhändler und Shakspeare's zweiter Schwiegersohn, Sprachenkenntnis und „große Gelehrtheit“ erworben, wie Dr. Hall, sein Schwager, bezeugt. Der Unterricht an solchen Anstalten war hauptsächlich auf die Aneignung lateinischer Sätze und Sentenzen gerichtet, deren die damals übliche Grammatik von Lily eine große Anzahl enthielt; ein Vers aus Terenz hat sich daraus so fest in Shakspeare's Gedächtnis eingeprägt, daß er ihn nach Lily's fehlerhafter Lesart in den Eingang der „Zähmung der Widerspenstigen“ verwob. Die Lehrer jener Zeit werden uns vielfach als Pedanten geschildert, welche die Schwächen ihrer Methode mit dem Prügelstock auszuweisen suchten. Im Stratford's Gymnasium, wie man nach unseren Begriffen ungefähr sagen kann, lehrten in Shakspeare's Knabenjahren zwei Geistliche ganz unberühmter Art, welche ihm später bei mancher Spottfigur eines kläglich despotischen Pädagogen vorgezeichnet haben mögen, beim Pfarrer Evans mit seinem hig, hag, hog in den „Lustigen Weibern“ und beim Schulmeister Holofernes in „Verlorner Liebesmüh“, der das b in „doubt“ durchaus gesprochen haben will. Auch die Lektüre der Klassiker wird unter ihrer Anleitung nicht sehr anregend gewesen sein; Shakspeare läßt seinen Holofernes von Ovid, Horaz und dem neulateinischen Eklogendichter Mantuanus, welche damals die beliebtesten Schulautoren waren, in einer Weise schwärmen, die läppisch genug klingt. Das Ergebnis des Unterrichts ist von Ben Jonson mit den Worten: „wenig Latein und noch weniger Griechisch“ geschildert worden. Ob Shakspeare's Kenntnis des Italienischen und Französischen namhaft war, darf man auch bezweifeln. Immerhin jedoch hat Shakspeare namentlich mit Ovid und Seneca im Original eingehende Bekanntschaft gemacht und in seinen

Jugenddramen manchen Vers aus ihnen wörtlich zitiert. Bedeutsamer noch war es, daß ihm hiermit ein lebendiges Interesse für das Altertum überhaupt eröffnet wurde. Es liegt im geheimnißvollen Zusammenhange zwischen Litteratur und Sprache, daß, wer einmal ein Stück Urtext gelesen, für die Übersetzung eine ganz andere Aufnahmefähigkeit mitbringt; für Schiller und Goethe war das bischen Schulgriechisch der Zauberstab, unter dem ihnen der Vösiſche Homer in Grün und Blüten schoß; schwerlich hätte Shakspeare ohne Gymnasium die Plutarch-Übersetzung so erfaßt, daß ihm drei Römerdramen daraus erwachsen. Und selbst für das tiefere Verständnis der heimischen Litteratur war das der alten ein mentbehrlicher Schlüssel — so war sie seit zwei Jahrhunderten mit antikem Stoff und Geist durchtränkt. Seit Chaucer, den man mit Recht den Vater der englischen Kunstpoesie nennt, hatte sie theils aus Virgil und Ovid selbst, theils aus deren italienischen und französischen Schülern die „frischen Blumen der Rhetorik“, die Architektur des Stils, die Bedeutsamkeit des Inhalts sich angeeignet, die für Shakspeares Schaffen das höhere Handwerkszeug abgab, die dichterische Sprache, deren Mangel auf unsere deutschen Dramatiker jener Zeit so verhängnißvoll drückte; und um so leichter konnte er sie beherrschen lernen, als er sie nicht bloß aus zweiter, sondern auch aus erster Hand empfing. Endlich bewegten sich die Gesellschaftskreise, auf deren Beifall es ihm ankommen mußte, vor allem der Hof, in einer Welt von antiker Mythologie und Zitatenfreude; Königin Elisabeth, sehr bewandert in Sophokles und Jsochrates, gab das Beispiel, ließ sich in Kenilworth als olympische Gottheit und von einer Schar Dichter als Diana, Luna, Cynthia feiern und sah lateinischen und griechischen Dramenaufführungen mit staunenswerther Geduld zu, während sie die Sänger der alten Balladen den Bagabunden gleichstellte. Gestalten wie Sokrates oder Prometheus verkörperten für die Gebildeten die Voll-

kommenheit humanen Strebens; Anspielungen auf sie mußten einem führenden Geiste verständlich sein und zu Gebote stehen. Zu all dem gab ihm die Lateinschule den unmittelbaren Schlüssel. Shakspeare empfand es dankbar, während er wildwüchsiges Roheit und Dummheit bei jeder Gelegenheit geißelte. Der widerliche Kommunist Cade in „Heinrich VI.“ Teil 2, selber des Lesens und Schreibens unkundig, läßt den Lord Say lynchen, bloß weil dieser Latein kann, eine Lateinschule errichtet und durch den Bau einer Papiermühle das Bucherdrucken befördert hat; deutlich hört man aus Sajs Verteidigungsrede das Lob des Dichters für solch verdienstliches Thun:

Gelehrten Männern gab ich große Summen,
Weil Buch und Schrift beim König mich befördert
Und weil ich sah, es sei Unwissenheit
Der Fluch von Gott, und Wissenschaft ein Fittich,
Womit wir in den Himmel uns erheben.

Nachdem Shakspeare die Schule verlassen, soll er nach der Tradition dem Vater im Geschäft, namentlich beim Schlachten, geholfen, eine Weile auch den Schulmeister auf dem Lande gespielt haben. Jedenfalls verstand er es, ein Gut zu bewirtschaften; Grundbesitz war ihm sichtlich die liebste Kapitalanlage. Vermutungsweise hat man ihn auch zum Rechtsgehilfen, zum Apotheker, zum Buchdrucker u. dergl. stempeln wollen, weil seine Dramen auf all diesen Gebieten ein überraschendes Wissen verraten. Als müßten z. B. die Brüder Goncourt einmal Müllergesellen gewesen sein, weil sie mit noch größerer Genauigkeit eine Mühle und das Müllerleben in einem ihrer Romane schildern, mit den richtigen Fachausdrücken, die sie natürlich durch Beobachtung vor der Natur gewonnen hatten! Derlei Wissen braucht nicht auf frühere Berufsphasen gedeutet zu werden, sondern viel eher auf eine besonders reale Art, die Welt zu schauen. Tausende gehen durch den Wald, wenige sehen ihn, niemand

durchsieht ihn wie der Dichter. Daß wir von Shaksperes Aufmerksamkeit gar keinen Bericht haben, ist vielleicht der schlimmste Mangel in seiner Biographie. Wäre sie nicht etwas Außergewöhnliches gewesen, so hätten wir vom Volkloristen Aubrey (um 1680) nicht die Bemerkung, er und Ben Jonson hätten überall, wohin sie kamen, Originale gesammelt, „humours of men“. Ben Jonson selbst und alle eindringenderen Zeugen des siebzehnten Jahrhunderts vermögen nicht genug seine natürliche Beobachtungsgabe zu rühmen und jene rasche Kombinationsfähigkeit, die man Genie nennt; sie haben darüber wohl sein buchmäßiges Lernen, ohne das auch die höchste Begabung nicht auskommt, zu sehr in den Schatten gestellt.

Als Shakspere neunzehn Jahre alt war, vermählte er sich mit der sechsundzwanzigjährigen Anna, ledigen Tochter des wohlhabenden Gutsbesizers Richard Hathaway im nahen Dörfchen Shottery, der sie kurz vorher in seinem Testamente übergangen hatte. Das malerische, strohbedachte Bauernhäuschen, aus dem er sich die Frau holte, wird den Besuchern noch heute mit einer gewissen Andacht gezeigt; schwer ist es, sich dabei keinen Roman auszudenken. Doch können die Motive mannigfacher Art gewesen sein. Fest steht nur, daß die That dem reifen Dichter nicht als sehr vernünftig erschien; denn wiederholt empfiehlt er die Wahl einer jüngeren Frau, namentlich in „Was ihr wollt“, und zwar mit der Begründung: „Mädchen sind wie Rosen — kaum entfaltet, ist ihre holde Blüthe schon veraltet“. Am 28. November 1582 gestattete der Bischof von Worcester auf ein Gesuch, das von den Freunden der Braut ausging, die Trauung nach einmaligem Aufgebot. Nach einer Tradition wurde sie am dritten Orte, in Luddington, vollzogen. Am 26. Mai 1583 kam das erste Kind, Susanna, zur Taufe. Daß ein verlobtes Paar die Gepflogenheiten verheirateter Leute vorwegnahm, galt noch nicht für illegal, aber auch nicht für

recht; Shakspeare selbst hat später im „Wintermärchen“ und im „Sturm“, als er eine Tochter vermählt und eine zweite zu vermählen hatte, junge Liebesleute kräftig davor gewarnt. Wenn es eine That des Temperaments war, so hilft sie die erstaunliche Kenntniß erklären, die Shakspeare von der Kraft, den Wegen und Selbsttäuschungen menschlicher Leidenschaft besessen und in seinen dichterischen Figuren, epischen wie dramatischen, ausgeprägt hat. Für die Haltung der Nachbarkleute in Stratford ist es bezeichnend, daß das angesehene Ehepaar Saddler die Namen zu Shakspeare's Zwillingen hergab, die nach zwei Jahren sich einstellten; der Knabe wurde Hamnet getauft, eine Nebenform für Hamlet, von dessen Sage also schon lange vor der Tragödie ein Echo in die Heimat und tief in das Ohr des Dichters gedrungen war; die zweite Tochter hieß Judith. Wie Shakspeare auch über seine Heirat hinterdrein gedacht haben mag, ist er doch für die Konsequenzen treulich aufgekommen. Er blieb mit dem Herzen in Stratford, auch als er nach London zog und dort sein Glück fand; sonst hätte er seinen Erwerb nicht fast ausschließlich daheim angelegt, obwohl ihm das regelmäßige Reisen hin und her Strapazen auferlegte; nach der Tradition ritt er alle Jahre zu den Seinen nach Hause. In den glänzenden Kreisen der Hauptstadt mag er zwar manches erlebt haben; die Dame, der er glühende Sonette zugeeignet, war nicht seine Anna; geringschätzig und anstößige Späße über die Frauen hat er im Drama nicht bloß komischen, sondern gelegentlich auch bedeutamern Figuren erlaubt. Aber man darf nicht vergessen, daß die heutige Feinsüßigkeit in solchen Dingen erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in die Litteratur einzog, um für die wachsende Zahl der Leserinnen dezente Schleier aufzulegen. Zu Shakspeare's Zeit war Ton und Geschmack noch durchaus von männlicher Ungebundenheit; die Königin erlaubte sich, wenn ihr ein hübscher Edelmann vorgestellt wurde, seltsame

Freiheiten; in die Privattheater gingen „ladies“ und hörten alles mit an. Um so mehr fällt es ins Gewicht, daß Shakspeare auch in seinen Lustspielen die Heiligkeit der Ehe und Familie stets in vollem Ernste hochhält. Die Wärme, mit der er dann in seinen letzten Stücken, als er wieder mehr in Stratford als in London lebte, das Wiederfinden von Gattin und Kindern mehrmals geschildert hat und mit der seine Frau, als er schon lange tot war, die letzte Ruhestätte an seiner Seite wünschte, läßt hinreichend durchblicken, daß er ein rasches Handeln nicht durch Noth auszuweichen suchte.

Während Shakspeare für eine eigene Familie zu sorgen bekam, sanken die Vermögensverhältnisse seines Vaters. Seit 1578 finden wir diesen in wachsender Bedrängnis: er verpfändet ein Gut; er will das Pfandgeld zurückzahlen, aber die Gläubiger gehen darauf nicht ein, weil noch andere Schulden ausstehen; er ist unfähig, Steuern zu bezahlen. Im Jahre 1585, kaum Großvater von Zwillingen geworden, soll er gepfändet werden, besitzt aber nichts Pfändbares. Zwei Jahre später liegt er in Schuldhäft. Noch 1592 hält er sich so ängstlich in seinem Hause, daß er den sonntäglichen Kirchgang unterläßt und deshalb auf die Recusantenliste kommt, aus Furcht „for process of debt“. Dann erst scheinen ihn die Summen befreit zu haben, welche ihm sein theatergewandter Sohn aus London schickte. Trotzdem ließ er sich in der Zwischenzeit das Begräbniß einer Tochter mehr kosten als gewöhnliche Bürger. Er blieb eine Respektsperson und wurde noch knapp vor Zusammenstellung jener Recusantenliste zum Vertrauensamt eines Inventarauffsehers herangezogen. Es war ein Sinken an materiellem Wohlstand, aber nicht an socialer Stellung. Ganz Stratford litt damals, wie aus einer Petition von 1590 hervorgeht, unter einer Krisis der Woll- und Tuchindustrie, die wohl mit dem großen agrarischen Jammer des sechzehnten Jahrhunderts zusammenhing, mit den „enclosures“, den Einzäunungen von Feldern,

um Weideland für Schafe daraus zu machen, weil die Schafzucht weniger Arbeiter forderte als der Körnerbau. Nicht ohne Wahrscheinlichkeit hat man angenommen, daß diese kombinierte Familienjorge Shakspeare bald nach 1585 veranlaßte, nach London zu gehen und sich dem Theater zu widmen, so daß wieder einmal das Schicksal die edle Chemie geübt hätte, die Not in ein Glück zu verwandeln.

Ein weiterer Grund zu diesem Ortswechsel lag nach einer alten Tradition — sie tauchte gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts auf — in der Wilddiebgeschichte. Shakspeare soll einem „Sir Lucy“ Wild und namentlich Kaninchen gestohlen haben, wofür ihn dieser „oft peitschen, manchmal einsperren“ ließ und endlich aus der Heimat vertrieb. Aus Rache habe er ihn verspottet als täppischen Friedensrichter mit drei Läusen (lowses) im Wappen. Abgesehen von der handgreiflichen Übertreibung ist keine andere Shakspeare-Anekdote so gut beglaubigt. Es gab damals eine Stunde von Stratford einen Friedensrichter Sir Thomas Lucy, der eine Kaninchenzucht besaß, einen Wildpark anlegte und gerade 1585 für die Verschärfung der Jagdgesetze thätig war. Sein Haus hatte er in Form eines E gebaut, um der Königin Elisabeth zu schmeicheln, und war dafür gerittert worden, mit einem Wappen, das drei „lucres“, d. h. Hechte, enthielt. Shakspeare darf man sich ja nicht mit der Pose eines Propheten vorstellen, sondern „zu Scherz und Lustigkeit geneigt“, wie schon die zweitälteste biographische Notiz über ihn besagt. Später, als er auf Wunsch der Königin die „Lustigen Weiber“ schrieb, gab er dem adelstolzen, geschwätzigen, von Falstaff genarrten Friedensrichter Shallow ein Duzend weiße „lucres“ auf den Waffentrock — „es ist ein alter Hock“ —, was besonders bei der damaligen Aussprache des Englischen statt des Wassertiers das Kopftier involvierte: der Scherz war nicht neu, er stand in ähnlicher Art schon in Holinsheds Chronik (s. Shakspeare Wörterbuch),

stimmt aber vorzüglich zu der Anekdote, um so mehr als Shallow bald in die Klage ausbricht, Falstaff habe ihm das Parkgitter erbrochen, die Hehe umgebracht und die Hüter gevrügel. Wildern wurde unter Elisabeth mit drei Monat Gefängnis und einer Geldbuße gestraft; doch hatte der kocke Thäter die Lacher auf seiner Seite und die alten Balladen, z. B. von Robin Hood, der sich Tag für Tag das Rotwild des Königs schmecken läßt. Danach kann man sich leicht ansmalen, wie Shakspeare im kleinen Stratford für seine überhäumende Kraft kein befriedigendes Ziel fand.

Zu poetischer Gestaltung gelangte diese Jugendzeit im Epos „Venus und Adonis“, welches Shakspeare selbst, als er es 1593 herausgab, den ersten Sprößling seiner Phantasie nannte. Das bedeutet zwar nach englischer Art nur „ältestes Gedicht“, abgesehen von Dramen, die ja jenseits des Kanals noch heute als eigene Litteraturgattung neben der Poesie geführt werden; doch ist es voll Landluft und Jagdlust, wurzelt also wenigstens mit der Stimmung noch in der Stratforder Periode. Vor unserm Auge schwellen da die sanften Hügel von Warwickshire, im Thale wuchert süßes Gras, und düstere Schluchten bieten vor dem Winde Schutz; meeresfeuchte Wolken streifen darüber; am stillen Bache steht der Fischer, und langsam trennt sich die weiche Pflaume vom Ast. Plötzlich Hundegebell; ein schreckensblinder Hase schießt daher, birgt sich in einer Schafherde: neu aufgestöbert, sanft er durch türkische Brombeerranken, blutend flieht er vor dem Echo des feindlichen Geheul's, bis der Arme, wie gewöhnlich, von vielen getreten, von niemand gerettet wird. Diese Scenerie, mit Sonnenglanz und Rosenflor noch ausgeschmückt, wird besetzt mit Figuren aus Ovid, dem beliebtesten Liebesdichter des Mittelalters und der Renaissance. Als Jäger erscheint Adonis, der schöne Jüngling aus den „Metamorphosen“, und als Verführerin Venus; doch geht ihm die Tapferkeit über ihre Anträge: zwei

Marmorgestalten in einem englischen Naturparke. Shakspeare wird nicht müde, das Verlangen und Verben der Liebesgöttin um den Spröden auszumalen, das demütige Flehen der Sieggewohnten, das nutzlose Aufgebot ihrer weltbeglückenden Reize. Dabei hat er noch zwei verwandte Geschichten der „Metamorphosen“ zur Schilderung ausgebeutet: wie Hermaphroditus vor den Armen der karyischen Nymphe, und wie Marzissus vor der überall ihm folgenden Echo sich verschließt: der Renaissance-Dichter läßt sich vom raffiniert Heidnischen der Situation nicht einen Funken entgehen. Zugleich ist die Tapferkeit des Adonis erhöht und gegen einen Eber gerichtet, so schrecklich wie der kalydonische an einer anderen Stelle des Doid; dadurch daß der Held an dessen Hauern verblutet, gewinnt das mythologische Märchen einen tragischen Abschluß.

In rhetorischer Hinsicht hat Shakspeare die kühnen Metaphern und Gegensätze seines Meisters sich begierig angeeignet, z. B. „Blick tötet Liebe, Liebe fängt durch Blicke neues Leben“, „die Nacht des Kummers ist jetzt Tag geworden“ u. dergl. Sein Stil ist stark lateinisch. Ebenso schlägt sein Versmaß — Strophen von fünfßüßigen Zeilen — in die Schule Chaucers ein. Aber neben aller jugendlichen Unselbständigkeit fällt ein Moment auf, welches bereits den großen Dramatiker verkündigt: die reiche Skala, in der sich die Leidenschaft entfaltet, mit ihrer Zweckverwirrung und Sophistik. Da Venus mit Gewalt nichts ausrichtet, versucht sie es mit Thränen: stolze Worte läßt sie wechseln mit fadensteinigen Syllogismen. Sie sucht Adonis einzureden, daß er die Pflicht habe, seine Schönheit fortzupflanzen; „du wardst erzeugt: erzeugen sollst du wieder“; Liebe sei ätherisch, ein Feuergeist und hebe aufwärts. Sie stellt also den hohen Platonismus, den früher schon Sidney und jetzt auch der junge Spenser in die englische Lyrik brachte, in den Dienst ihrer Sinnlichkeit; und gleich darauf springt sie

zu einem ebenso niedrigen Mittel über und läßt den Hengst des Adonis brünstig einer Stute nachlaufen. Mit Recht wirft ihr Adonis vor, sie mißbrauche die Vernunft als Kupplerin. Die Leidenschaft schlägt jede Abwehr durch, welche Sitte oder Selbstwürde ihr bieten könnten: mit fiebernder Schlantheit sucht sie sich selber und mit sich die andern zu belügen: sie kennt keine Schranke und umtroßt, umschmeichelt auch den Tod. Sie wirkt elementar, wie sie aus der Natur fließt; Venus kann nicht anders als dem Schönen zustreben, und wenn sich ihr dies entzieht, sieht sie nur mehr „schwarzes Chaos“. Das ist bereits die volle Erregung und zügellose Konsequenz des Temperamentes, die wir in allen tragischen Charakteren Shakespeeres als ihre gemeinsame Eigentümlichkeit wiederfinden werden: in dieser Veränderung des Ovidischen Stoffes ist er von vornherein originell, wobei der Seelenkennner sich noch besonders darin verrät, daß er zum Herde des Affekts das beweglichere, extremere Gemüt eines Weibes gewählt hat.

Londoner Lehrjahre.

*Let us all ring fancy's knell:
I'll begin it, — Ding, dong, bell.
Merch. III, 2, 70.*

Als Shakspeare nach London kam — eine bestimmte Jahreszahl wird kein gewissenhafter Forscher niederzuschreiben wagen —, war es schon eine Stadt ungefähr so groß oder etwas größer wie das heutige München, mit einem kunstsin- nigen Hof und einer frohsinnigen Bevölkerung, in der sich puritanische Gemeinden erst seit kurzem gebildet hatten. Überdies liegt die Residenz Englands mehr an einem langgestreckten

Meereshafen als an einem Fluß; in der Flutzeit schwimmen die Schiffe auf der Themse von selbst herauf zu den weiten Speichern an der Londoner Brücke und zu den Palästen von Westminster, die damals noch wenig von Kohlenrauch beruht wurden: nach dem Verkehr, der sich da entwickelte, mochte es scheinen, als wäre Amerika von einem Todfeinde Italiens und eigens für die Cityherren entdeckt worden. Zu dem Besitz gesellte sich durch die Niederlage der Armada 1588 noch ein auf die Nationalkraft und die unschätzbare Insel-lage gegründetes Sicherheitsgefühl. Man hatte die Mittel für den Schmuck des Lebens, hatte ihn seit Jahrhunderten am meisten auf poetischem Gebiete gepflegt, besaß seit Jahrzehnten die besten Schauspieler und war durch das Beispiel der Königin noch besonders gestimmt, dem Theater ein hervorragendes Interesse zuzuwenden.

Nach den Anekdoten des späten siebzehnten Jahrhunderts ist Shakspeare sogleich in den Theaterdienst eingetreten, zunächst freilich in ganz niedriger Stellung, angeblich als Pferdehalter vor dem Eingang oder als Stichwortrufer. Wie muß ihn seine Begabung gedrängt haben! Wichtiger ist es gewiß, an diese zu erinnern als an die engeren Landsleute, die er unter den Schauspielern vermuthlich gefunden hat. Es gab bereits mehrere stehende Truppen, die sich nach der Monarchin oder nach hohen Adeligen nannten, um gegen die Stadtbehörden einen Schutz zu haben; denn die Theater waren nicht bloß den Puritanern, sondern wegen ihres Lärms, ihres Anceipen- und Dirnenanhangs auch vielen freier denkenden Bürgern unangenehm. Gegen 1590 hatten die „Diener der Königin“ und die „Diener des Admirals“ den Vorrang, sie pflegten die Vorstellungen bei Hofe zu geben und besaßen eigene Schauspielhäuser, das „Theater“ und den „Vorhang“. Jetzt aber hob sich auffallend eine andere Truppe, die zuerst nach dem Grafen Leicester hieß, hierauf nach Lord Strange (1589—94),

Lord Derby (1594), dem Lord Kämmerer (1594—1603) und zwischendurch nach Lord Hunsdon (1596—7), bis sie durch James I. zur königlichen erhoben wurde. Ihr Kern waren die jungen Brüder Richard und Cuthbert Burbadge, die aus einer Warwickshire Familie stammten. Nachdem sie lange in Wirtshaushöfen oder als Gäste in adeligen Häusern gespielt hatte, ist sie seit Februar 1592 in einem eigenen Theater zu erweisen, in der „Rose“, auf dem Südufer der Themse, unweit der Southwarkbrücke, also außer dem Bereich der unfreundlichen Citybehörden. Seit derselben Zeit erfreute sie sich auch der meisten Einladungen zu Hofe, sowie der besten Dramendichter. Soweit wir sehen, hat Shakspeare nur ihr angehört, als Darsteller und als Autor, während andere in beiden Eigenschaften oft wechselten. War sein mimisches Talent auch nicht ersten Ranges, so hat er es doch zu wichtigen Königs- und Väterrollen gebracht. Von den einzelnen Partien, die er spielte, wird uns die des Geistes im „Hamlet“ genannt und die des alten treuen Dieners Adam in „Wie es euch gefällt“. Eine Anekdote läßt ihn auch Heinrich IV. agieren, als die Königin — es wäre also bei Hofe gewesen — über die Bühne ging und zum Zeichen ihrer Gunst einen Handschuh vor ihm fallen ließ; Shakspeare hob ihn auf und überreichte ihn galant mit den improvisierten Versen: „Wir halten ein in unserm hohen Streben, um aufzuheben unsrer Nichte Handschuh“. Nach den Regisseurlehren zu schließen, die er Hamlet in den Mund legte, und noch mehr nach dem 23. Sonett, wo er einen bald überlauten, bald ängstlichen Schauspielerteufeling zeichnet, hat er sich auf seinem Gebiet als Meister gefühlt. Er konnte also einer Bühnengesellschaft willkommen sein, auch wenn sie sein dichterisches Talent noch nicht kannte.

Über seinen Stand hat er sehr verschiedene Werturteile gefällt, je nach Stimmung. In „Hamlet“ gebraucht er die Schauspieler, um dem verstockten Verbrecher einen Spiegel

vorzuhalten, ihm und der ganzen reformbedürftigen Welt zur Erschütterung: da stellt er sie auch hoch, als den Auszug und Chroniken-Kern der Zeit, als mächtige Verteiler des Nachruhms. Im 111. Sonett dagegen, wo er zu einem hochadeligen Freunde spricht, schildert er sein Geschick: es habe ihn, den Darsteller öffentlicher Sitten, von öffentlichem Gelde abhängig gemacht und seinem Namen hiermit einen Makel aufgebrannt. Thatsächlich hatte der damalige Schauspieler große Vorteile, selbst gegenüber dem heutigen. Vor allem war auf den Brettern er die Hauptsache und nicht die Dekoration. Die Kulissen muß man sich noch als sehr primitiv vorstellen. Gemalt und beweglich war, wie es scheint, gewöhnlich nur der Hintergrund der zweiten, kleinern Bühne, die sich rückwärts aufbaute, um z. B. den visionären Raum zu bilden, wo dem schlafenden Richard III. die Geister erscheinen, oder den Tempel der Kleopatra, zu dem sich der sterbende Antonius emporheben läßt, oder den Spielplatz für das eingelegte Stück im „Hamlet“, im „Sommernachtstraum“. Häufig blieb auch diese Hinterbühne durch einen Vorhang verhüllt, vor dem sich dann die Scene abwickelte; so war es bei dem Erscheinen von Hamlets Geist auf der Wache, worauf erst der Vorhang der Hinterbühne sich teilte und sofort der Hof sichtbar wurde. Außerdem gab es über der Hinterbühne in der Höhe noch einen Balkon oder eine Galerie, wo z. B. Richard III. mit den Bischöfen sich zeigte oder der Wächter in „Macbeth“ seinen Morgenspruch sagte; es war ein Nest der dreistöckigen Bühne, welche in den alten Passionsspielen den Himmel, die Erde und die Hölle darstellte. All das half den scenischen Nebenapparat vereinfachen, wehrte den störenden Unterbrechungen und reservierte die Aufmerksamkeit für den Künstler. Umgebung wurde nur markiert: einige Soldaten und gekreuzte Schwerter galten für eine Schlacht; einmal ist uns sogar bezeugt, daß statt eines Bildes der Gegend, um die es sich handelte, einfach ein

Brett mit ihrem Namen ausgehängt wurde. Am Schauspieler selbst aber wurde nicht gespart; wir lernen aus dem Tagebuch des Theateragenten Henslow, daß ein Rock manchmal mehr kostete als das Aufführungsrecht des ganzen Dramas. Auf der weit ausladenden Bühne konnte er fast bis in die Mitte des Zuschauerraumes vortreten und hier die Hauptmittel mimischer Kunst, die Stimme und Geste, souverän zur Wirkung bringen, zu einer großartigen Wirkung, wie das Experiment mit „Lear“ im Münchner Hoftheater neuestens ahnen ließ. Und keine precieusen Salonregeln dämpften den Ausbruch seines Temperaments, wie es heute namentlich in England der Fall ist: die Elisabethinischen Schauspieler durften noch laut lachen, im Schmerz sich auf dem Boden wälzen und herzlich verliebt sein; charakteristisch in dieser Hinsicht sind auch die häufigen Wahwitzrollen. Vieles streifte zwar an das Bauernspiel; die Stücke begannen um drei Uhr, was die Effekte künstlicher Beleuchtung ausschloß; das Parterre hatte kein Dach, nur der Bühnenraum und die Logen; zur Ergöglichkeit der „Gründlinge“, die da tranken und rauchten, durfte der Clown improvisieren, und Kempe, der Spaßmacher in Shakespeeres Truppe, scheint es im Übermaß gethan zu haben, bis ihn wohl Vermahnungen wie die von Hamlet zu einer andern Truppe trieben. Aber je schlichter das System, desto freier das starke Individuum.

Zu diesen technischen Vorteilen der Schauspieler gesellten sich materielle. Die Einnahmen fielen nicht an einen Direktor, sondern teils an die Truppe insgesammt, teils an ein Konfortium von Hauptdarstellern, die als Unternehmer figurirten. Solche Anteilscheine waren bei der angebornen und damals frisch elektrisirten Theaterfreude der Londoner einträglich genug. Von den zehn Künstlern, welche uns 1594 als Mitglieder der Lord Kämmerer Truppe genannt werden, hatten die meisten im Testament über Haus und Kapital zu verfügen. Richard Burbadge, der stets an ihrer

Spitze erscheint, so wie er auch die Glanzrollen Richard III., Shylock, Hamlet, Othello, Lear u. j. w. gab, soll schließlich ein Jahreseinkommen von 300 Pfd. Sterling gehabt haben. In ihren Wohnungen standen silberne Bowlen im Werte von 5 Pfd. Sterling. Mit dem Schmuck des Lebens stellen sich gewöhnlich auch feinere Bildungsinteressen ein, und so erfahren wir von Burbadge, daß er Porträte in Öl malte, und von Phillips, daß er Geige, Guitarre und Flöte spielte. Mehr als einer von ihnen hat sich im Testament ein Denkmal gestiftet, fast jeder die Armen bedacht und seinen Kollegen namhafte Geschenke zugewiesen: speziell Phillips setzte seinem „Kameraden“ Shakspeare das erste und größte aus, ein dreißig Shilling Stück in Gold (1607). Als der Junggejelle Tooley 1623 starb, ernannte er sogar seinen „guten Freund“ Orthbert Burbadge und einen zweiten Mitschauspieler zu Universalerben und wies der Frau Burbadge noch ein eigenes Legat von 10 Pfd. Sterling zu, in „Hochschätzung für ihre mütterliche Sorgfalt um mich“. Den Dichtern der Dramen ging es lange nicht so gut; Henslow gab ihnen unter Elisabeth für ein neues Stück höchstens 11 Pfd. Sterling, meist nur die Hälfte; mehrere lebten zwischen Schmaus und Schmach und starben im Elend.

Daß aber ein Schauspieler wie Shakspeare, der niemals eine Universität besucht hatte, sich auch zum bedeutenden Dichter aufschwang, war doch neu. Ein Blick aus der Vogelperspektive über die Vorgeschichte des englischen Dramas wird das Auffallende dieses Falles am besten hervortreten lassen. Selbst die volkstümlichen Bibelstücke des Mittelalters, welche die Wurzel des Theaterwesens waren und erst abstarben, als Shakspeare aufblühte, ferner die allegorischen Moralspiele des fünfzehnten Jahrhunderts und auch die groben sittenschildernden Possen aus der Zeit Heinrichs VIII. hatten augenscheinlich Männer von theologischer Gelehrsamkeit oder anderer Universitätsbildung zu Verfässlern. Noch

unerläßlicher wurde akademisches Wissen, als um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts das Kunstdrama sich entwickelte, zu dessen Weisen ja nicht bloß eine regelmäßige Führung der Fabel, sondern auch die stete Nachahmung römischer Muster gehörte. Aus Plautus und Terenz ist damals die neuere Komödie, aus Seneca die Tragödie hervorgegangen, und die Bemerkung des Polonius über Hamlets Schauspieler sie seien diesen Autoren vollauf gewachsen, zeigt, daß sie noch zu Shakespeares Zeit in altfränkischen Kreisen zuhöchst geachtet wurden. Professoren und absolvierte Studenten be-
 gegnen uns jetzt als Bühnendichter. Udall, der Direktor des Adelsgymnasiums zu Eton, schrieb noch vor Elisabeths Regierungsantritt das erste kunstmäßige Lustspiel, vom eisen-
 freßerischen Hauptmann a. D. Ralph Roister Doister, einem Konterfei des Plantinischen Pyrgopolynites mit seinem Parasiten, seinem kühnen Liebesanschlag auf eine Nachbarin, die von ihm nichts wissen will, und seiner feigen Flucht vor ihrer Kunkel; nur die anstößige Hetärenwirtschaft des Lateiners ist weggelassen, denn das Stück entsprang pädagogischen Absichten: die Gymnasiasten sollten das Alltags-
 leben der unvergleichlichen Römer in englischem Gewande schauen. Bald nach Elisabeths Thronbesteigung schrieben zwei Juristen im Londoner Temple, Sackville und Norton, die erste Tragödie, „Gorboduc“; der eine wurde später Lord Schatzkanzler, der andere Abgeordneter von London; während sie auf die wirklichen Haupt- und Staatsaktionen sich vorbereiteten, lieferten sie eine dramatische, von dem alten Brittenkönig Gorboduc, der gegen seinen zweiten Sohn ein zu liebevoller Vater ist, deshalb sein Reich teilt, Bruderzwist und Bürgerkrieg entfesselt und mit den Seinen zu Grunde geht: jungfräuliche Königin, Sorge besser für Thronfolger! Der Geist Senecas schwebt über dem Stücke; wenige Personen treten auf; feierlich und steif entwickelt sich zwischen ihnen eine königliche Handlung mit dem unnatürlichen

Verbrechen der Bruderfeindschaft, was speziell an Senecas „Sieben vor Theben“ erinnert; statt charakteristischer Einzeltzüge haben wir die lateinische Rhetorik, strotzend von allgemeinen Metaphern; selbst die Chöre sind nachgeahmt, und um dem antiken Trimeter nahe zu kommen, weichen die losen Verse der bisherigen Dramen dem fünffüßigen Jambus. Solch klassizistische Stücke gefielen der Königin, welche in einsamen, gefährdeten Jugendjahren in klassischen Studien die beste Freude gefunden hatte, dann die Renaissancemode mit ehrgeizigem Eifer mitmachte und selbst einmal eine Stelle aus Senecas „Herkules auf dem Deta“ übersetzte. Viele durften ihr vorgespielt werden, bald von Dilettanten in den hohen Schulen, bald von professionellen Truppen in ihren Palästen. Ihr Geschmack wirkte auf die öffentlichen Bühnen; die Kunstdramen eroberten das Volkstheater, und wohin wir sehen, ist der Dichter nicht bloß Baccalaureus, sondern auch bestrebt, sein gelehrtes Wissen auszukramen. So John Lilly, der die besten Lustspiele schrieb, mit lauter hellenischen Stoffen (Endymion, Sappho, Alexander, Midas), stets mit dem Problem platonischer Liebe beschäftigt, voll geistreicher Sentenzen und Witz aus den Klassikern, oft mit Komplimenten für die Königin, die er sich offenbar als Zuschauerin dachte. So Christopher Marlow, der gewaltige Tragöde, der dem Herkules des Seneca einen „Tamerlan“ und „Faust“ an die Seite stellte, dem Agamemnon und der Clytemnaestra einen „Eduard II.“, gemordet mit Hilfe der eigenen buhlerischen Fran. Von Herkunft nur ein Schustersohn war er vielleicht um so stolzer auf seinen Magisterhut, trieb den gelehrten Rationalismus bis zur Gotteslästerung und sah mit Verachtung herab auf die „Reimer mit bloßem Mutterwitz“. Er mag sich auch auf den Brettern versucht und da „in einer schlechten Scene“, wie eine Moralballade uns schildert, das Wein gebrochen haben; es gab ja Studenten- und Liebhaber-
bühnen genug; aber der hervortretende Charakter in seinem

ganzen Wesen ist der des Akademikers, obwohl des niedriggeborenen. Ebenso hatten die Greene, Peele, Lodge, Nash, welche neben Marlow und vielfach unter seinem Einfluß das Kunstdrama auf das Volkstheater pflanzten, Talar und Varet getragen. Und in diesen Kreis trat der junge Shakspeare als Mitbewerber, ein Gymnasiast, ein Schauspieler — man male sich die Situation aus; denn nichts erklärt so gut den geringschätzigen Ausfall, der ihn alsbald empfing und der zugleich das erste Zeugnis über seine litterarische Thätigkeit in London ist. Greene lag auf dem Sterbebett; er war in Cambridge Magister artium geworden, hatte mehrere Dramen, darunter eines über Aristos Roland, und eine Menge Prosageschichten verfaßt, aber wenig Gewinn davon behalten; arm durch Verschwendung, im Bewußtsein sündhaft vergeudeter Kraft, in moralischem Katzenjammer und zugleich mit neidischem Bettlerstolz schrieb er ein letztes Pamphlet: „Ein Groschen Einsicht, erkauft mit einer Million Reue“ (1592). Da mahnt er seine Freunde Marlow, Lodge und Peele zur Vorsicht gegen die „aufstrebende Krähe, geschmückt mit unsern Federn“; gegen den Hans Faktotum, der sich für den einzigen „shake-scene“ hält und mit seinem „Tigerherz, gehüllt in Spielers Haut“ sich einbildet, er könne einen Blaufers eben so gut „hinanzposaunen“. Hätten die fremden „Federn“ bloß auf die Nachahmung Marlow'scher Figuren, Stilmittel und Ausdrücke deuten sollen, wie sie Shakspeare thatsächlich sich aneignete, so wäre Greene am wenigsten geeignet gewesen, daraus ein Verbrechen zu schmieden; denn auch er selbst hat von Marlow in reichstem Maße gelernt. Nein: Greene war ärgerlich, daß ein junger Mensch, der im Theater praktisch beschäftigt war, daß ein Komödiant von Profession zugleich als hoher Dramatiker sich versuchte, speciell mit der Historie „Heinrich VI.“ Teil 2, wo einmal von einem „Tigerherz, gehüllt in Weibes Haut“ die Rede ist. „Laßt solche Affen“, schließt der unglückliche

Pamphletist, „Eure frühere (d. h. wohl akademische) Auszeichnung nachahmen und nimmermehr mit Euren herrlichen Schöpfungen bekannt werden“! Der Fall mag manchen Nicht-Shakspere über scharfe Recensionen seiner Erstlingswerke trösten.

Der Angriff war zu heftig, um ohne Abwehr zu bleiben. Noch im Dezember 1592 erklärte der Dramatiker Chettle als Herausgeber von Greenes Schrift sein Bedauern über die Taktlosigkeit. Er stellte aus persönlichem Einblick dem Geschmähten das Zeugnis aus, daß er „nicht minder anständig im Benchmen sei als ausgezeichnet in seinem Berufe“. Auch andere hätten ihm „von der Rechtschaffenheit seines Handelns erzählt und von der heitern Anmut seines Dichtens“ — wohl ein Lob für Shaksperes erste Lustspiele —; er sei ein Charakter und Künstler. Die Angelegenheit endigte also für Shakspere mit einer ausdrücklichen und durchaus glaubwürdigen Ehrenerklärung, wohl geeignet, um jede Vermutung, als hätte der Schauspieler Shakspere seine Dramen gar gestohlen, im Keim zu ersticken. Aber der Gegensatz, der dem Streite zu Grunde lag, blieb. Er zuckte nach zehn Jahren noch einmal auf, in dem Stück „Rückkehr vom Parnas“, wo Kempe, der Clown in Shaksperes Truppe, im Hinblick auf dessen reifere Werke mit begreiflichem Schauspielerstolze sagt: „Wenige von den Universitätsfedern spielen ihre Rolle gut; sie riechen zu stark nach Ovid und Metamorphosen, sie reden zu viel von Proserpina und Jupiter. Ah, da ist unser Kamerad Shakspere, der that es ihnen all ab, ja, und Ben Jonson auch“. Es handelte sich nicht um Schauspieler versus Gelehrte, sonst hätte der Schauspieler den hochgelehrten und auf sein Wissen so stolzen Jonson auch nicht anhangsweise für sich anführen dürfen; sondern um Schauspieler versus Baccalaureus, denn diesen akademischen Rang hatte Jonson als Sohn eines armen Mannes nicht zu erreichen vermocht. All das macht es endlich doppelt

bedeutjam und erklärlich, daß Shakspeare im Testament wohl seine Mitschauspieler bedachte, auch seine Nachbarn — denn er fühlte sich als Stratsforder und Gutsbesitzer —, aber keinen Dichter oder Schriftsteller, keinen von der litterarischen Zunft.

Grillparzer hat einmal gesagt: „Shakspeare war in erster Linie Theatermann, und nur weil er ein Genie war, ist er hinter seinem eigenen Rücken der größte Dichter geworden“. Der große Wiener Dramatiker war dem Britten geistesverwandt genug, um das Richtige zu ahnen. Anfangs hatte Shakspeare augenscheinlich kein höheres Streben als den Schauspielern gute Rollen zu liefern. Der Bedarf an Stücken war ein sehr großer: über hundert verschiedene wurden von vier der damaligen Londoner Truppen in den Jahren 1591 bis 1597 aufgeführt, wie wir aus Henslow's Tagebuch entnehmen, d. h. alle zwei bis drei Wochen in der Spielzeit eine Novität; ein so starker Markt hatte naturgemäß auch starken Einfluß auf die Produktion, und so finden wir allgemein das Streben, sich in Zugstücken zu überbieten, während das Lesedrama fehlt. Gilt dies von den akademischen Dichtern, so ist es doppelt begreiflich bei einem dichtenden Schauspieler. Allmählich erst erschwang sich Shakspeare zu sittlichen und künstlerischen Zielen, ließ dann allmählich auch sein individuelles Wesen hervortreten und hielt der Zeit denkend einen Spiegel vor. Aber stets behielt er die Ge-
pflogenheit bei, seinen Darstellern die Rollen auf den Leib zu dichten, selbst in zufälligen Außerslichkeiten; weil z. B. Richard Burbadge dick war, ist es auch Hamlet geworden, so daß er sich beim Fechten mit Laertes rasch erhitzt, und Antonius wird mit Mühe in das Tempel-Nyl Kleopatras emporgehoben, denn bei Burbadge war es gewiß eine auf-
fallend schwere Prozedur. Stets war er bereit, ein altes Stück umzuarbeiten, wenn es nur eine oder zwei gute Rollen hatte, wie „König Johann“ oder die „Bühnung der Widerspenstigen“. Stets trug er praktischen Bühnenverhältnissen

Rechnung; weil z. B. zu seiner Zeit die Mädchenpartien noch von Knaben gespielt wurden, hat er ein überß andere Mal solche Mädchen sich als Knaben verkleiden lassen, und weil im König Lear sowohl die Rolle Cordelias als die des Narren in einer Hand vereinigt waren, fehlt der Narr in der Verstoßungsscene, tritt ungemein hervor während Cordelias Verbannung und wird nach der Wiederbegegnung Cordelias mit dem König einfach vergessen. Mit den Anforderungen des Theaters mag endlich seine große Fruchtbarkeit zusammenhängen — jedes Jahr ungefähr zwei Stücke —; freilich ist ihm das Konzipieren offenbar nicht schwer gefallen, denn seine Manuskripte zeigten nach dem verlässlichen Zeugnis der Freunde, die sie zur Herausgabe der ersten Folio 1623 mit benützten, nichts Ausgestrichenes.

Vom Standpunkt des jungen, ungezügelter Schauspielerdichters aus, der seiner Truppe in einer Tragödie drei Zugrossen nach der Mode des Tages schaffen will, sind auch die ungebührlich gehäuften Greuel im „Titus Andronicus“ wohl zu erklären. Jedenfalls zwingen die ästhetischen Bedenken, die man deshalb seit zwei Jahrhunderten gegen das Stück erhoben hat, nicht zu Zweifeln an seiner Echtheit; vor einem derart subjektiven Kriterium könnten auch „Richard III.“, „Hamlet“ und „Lear“ schlecht bestehen. Die drei Kraftfiguren drängen sich so heftig in den Vordergrund, daß darüber die Führung der Fabel an Einheit und Klarheit gelitten hat; jede Hauptperson bringt einen anderen Konflikt mit und sucht ihn zum herrschenden zu erheben. Da ist zunächst der Titelheld, der römische Feldherr Titus Andronicus, der siegesgewohnt über die Goten triumphiert. Die Kaiserkrone wird ihm angeboten, aber im Vertrauen auf seine Macht und seine Verdienste überläßt er sie einem andern und die Tochter dazu. Einen Sohn, der sich dagegen auflehnt, erschlägt er auf der Stelle, und ebenso läßt er den Sohn der Gotenkönigin Tamora

unerbittlich als Opfer schlachten. Er ist ein majestätischer Patriot, aber inhuman und starr, ungefähr in der Art von Marlow's Scythensführer Tamerlan, der damals volle Häuser machte. Da ist ferner Tamora, die schwergekränkte Königin und Mutter, die jeder humanen Regung entzagt, um sich an Titus zu rächen. Sie gewinnt den neuen Imperator, so daß er die Titus-Tochter verstößt und ihr selbst die Krone aufsetzt; zugleich hält sie Aaron, ihren Buhlen, fest und läßt ihn als Rachewerkzeug auf die Kinder des Titus los, so daß ihre Ähnlichkeit mit der blutigen Ehebrecherin Clytemnaestra bei Seneca und ihrer Charakterschwester, der Königin Edwards II. bei Marlow, deutlich genug wird. Da ist endlich Aaron, der Mohr, neben der nicht ohne Grund mordgierigen Tamora ein reiner Teufel, der die Grausamkeit um ihrer selbst willen liebt. Er heßt die Söhne Tamoras auf die Ehre der Titus-Tochter und auf das Leben eines Titus-Sohnes. Er legt den Erschlagenen so in eine Grube, neben einen Haufen Goldes, daß zwei andere Titus-Söhne dem Mordverdacht und Gerichte verfallen. Durch das Bersprechen, sie retten zu wollen, bewegt er den unglückseligen Vater, sich selber die Hand abzuhacken, worauf er ihn lediglich verhöhnt. Alle diese dramatis personae folgen ihrem Temperamente rücksichtslos, ohne ihr eigenes Leben und Wohlergehen zu schonen, nur auf ihre Kinder bedacht, und nur durch die geliebten Kinder verfallen sie dem tragischen Schicksal, d. h. hier der Strafe. Dabei spielt der Dichter gegen Ende, wo Aaron gefangen und gehängt wird, noch einen Nührtrumpf aus, indem er ihn für sein neugeborenes Bastardkind — von ihm und der Tamora — in Hingebung aufgehen läßt. Marlow's „Jude von Malta“ mit seinem blutgierigen Christenhaß, mit dem unbeugsamen Stolz auf seine Verbrechen und zugleich mit seiner Weichheit gegen die Tochter, durch die allein er doch empfindlich gestraft wird, ist in diesem Aaron zusammengeschlossen mit dem

schwarzen Helfershelfer des Juden, dem lüsterneu Ithimore. Das Ganze macht den Eindruck, als hätte der Anfänger Shakspeare sich kaum genug thun können in Wiederholung und Überbietung Marlow'scher Effekte.

Mehr als in einem andern Stücke zeigt Shakspeare hier sein Schullatein, als hätten ihm die gelehrten Alluren der bisherigen Dramatiker anfangs noch imponiert. Außer einer Geschichtsfage vom oströmischen Kaiser Titus Andronicus und einer aus dem Italienschen übersezten Novelle vom rachsüchtigen Mohren hat er besonders seinen Ovid als Quelle benutzt und zwar so enge nach dem lateinischen Original, daß, selbst wenn er den Kern der Fabel einem verlorenen älteren Drama entlehnt haben sollte, diese Partie sicher als sein Eigentum erscheint. Aus den „Metamorphosen“ stammt es, daß die entehrte Tochter des Titus, der die Zunge ausge schnitten und die Hände abgehakt sind, mit den Lippen und Krumpfen ein Stäbchen führt, um ihre Klage in den Sand zu schreiben; desgleichen daß Titus an der verderblichen Gotenkönigin sich rächt, indem er das Fleisch ihrer Söhne ihr als Mahlzeit vorsetzt. Bei der Ausmalung der letzteren Scene ist zugleich Senecas „Thyest“ herangezogen. Auch der bombastische Stil, sowie zwei direkte lateinische Citate bezeichnen diesen deklamierenden Tragödienrhetor der Nero-Zeit als die Mittelsperson, welche vom antiken Drama zu Shakspeare führte, während Sophokles und Aeschylos, die man sich allein als seine Lehrer denken möchte, ihm wahrscheinlich nie geleuchtet haben.

„Titus“ ist ein Anfängerstück, doch nicht mit Sicherheit als sein erstes anzusprechen, wie denn die Entstehungszeit seiner meisten Dramen mehr oder minder Schwierigkeit bereitet. Mit dem Jahre der ersten Aufführung oder der Eintragung in die Buchhändlerregister, sowie mit lobenden Äußerungen von Zeitgenossen ist uns eigentlich nur die untere Grenze gegeben; das Erscheinen von Werken, welche Shakspeare be-

nützte, läßt uns höchstens die obere bestimmen und das nur mit Vorsicht, denn Bücher wurden oft lange vor der Drucklegung im Freundeskreise herumgeliehen. Anspielungen des Dichters auf aktuelle Verhältnisse oder Ereignisse sind die besten, aber zugleich die seltensten Kriterien. Neue Anhaltspunkte hat man in den metrischen Veränderungen zu finden gehofft, die sich bei Shakspeare wie bei andern Dichtern allmählich einschlichen. Gewiß ist auf Grund der sachlich datierbaren Dramen zu ersehen, daß der junge Shakspeare im allgemeinen den Versausgang durch Reim, Satzeinschnitt und gewichtiges Endwort stärker markierte, während er in reiferen Jahren mehr und mehr einen freien Fluß der Rede vorzog, oft mit einer nachklingenden Silbe oder einem unbedeutenden Wörtchen am Zeilenschluß. Auf den einzelnen Fall angewendet, stimmen diese Veränderungen aber weder unter einander, noch mit den äußern Anhaltspunkten immer überein; es sind nur Tendenzen, nicht Gesetze. Überdies stellt sich noch die Möglichkeit in den Weg, daß Shakspeare später eine Revision vorgenommen; sowie die ungleiche Überlieferung. Die Hälfte der Dramen ist nämlich noch zu Shakspeare's Lebzeiten erschienen, zum Teil in mehreren Ausgaben, und diese „Quartos“ sind selbst wieder von verschiedenem Werte: teils Raubdrucke nach flüchtiger Aufzeichnung im Theater, wie „Romeo und Julia“ von 1597, teils Abdrucke einer guten Handschrift, wie „Romeo und Julia“ von 1609. Die andere Hälfte liegt erst in der Folio vor, der Gesamtausgabe, welche Shakspeare's Schauspielerkollegen Heminge und Condell sieben Jahre nach seinem Tode veranstalteten, angeblich nach seinen Handschriften, thatsächlich aber wieder nach verschiedenen Quellen, namentlich nach Quartos und nach Theaterkopien, denn mehrmals ist statt eines Personennamens irrtümlich der Name des Schauspielers, der die Rolle gab, mit abgedruckt. Wie wäre da, selbst das Prinzip der „metrical tests“ zugestanden, der

Gebrauch des Dichters verlässlich zu ermitteln? Wer also nicht weiser sein will als seine Weisheit, verzichte von vornherein auf eine vollständige chronologische Reihenfolge, wobei Drama für Drama nach der Anciennität aufmarschiert, umsomehr als Shakspeare wohl manchmal mehrere Eisen zugleich im Feuer hatte. Verlässlich ist höchstens die Einteilung in Gruppen, z. B. Jugendtragödien, Jugendhistorien, Jugendkomödien, mittlere Komödien u. s. w. Diese Gruppen kann man meistens mit leidlicher Sicherheit festlegen, selten aber die Chronologie innerhalb einer Gruppe. Die Entwicklung des Dichters, d. h. die Eigenart seines Genies in jeder Lebensperiode tritt sogar deutlicher hervor, wenn man nur die nach Zeit und Haltung zusammengehörigen Werke mit einander vergleicht, als wenn man Stück für Stück in aller Buntheit einer problematischen Entstehungsreihe durchgeht.

„Titus“ war die erste der Jugendtragödien, „Romeo und Julia“ jedenfalls die zweite und letzte. Jene war nach Ben Jonson, „Bartholomäus Markt“ 1614, vor fünf- und zwanzig oder dreißig Jahren entstanden, also spätestens um 1590. Diese, zwischen Juli 1596 und April 1597 aufgeführt, scheint eine Anspielung auf das Erdbeben von 1591 zu enthalten; zweifelhaftere Datierungsmomente bleiben besser unerwähnt. Zwischen den beiden Dramen mögen Jahre liegen, so groß ist der künstlerische Abstand: dort ein krasser Stoff, drastische Figuren, wenig Seelenmalerei, ein Stil voll Götter, Himmel und Sterne, nur ohne Natur; hier schon die Geschichte vom Reize holder Weiblichkeit erfüllt, die Charaktere vornehm und mit feiner Herzenskenntnis vor unsern Augen entfaltet, die Sprache wahr, lyrisch, wie Musik in der Erinnerung nachzitternd.

Wieder sind wir in Italien, welches das Lieblingsland Shakspeares und der Elisabethinischen Dramatiker überhaupt war, nicht bloß wegen seiner südlichen Schönheit, seiner mächtigen Geschichtserinnerungen, seines Reichthums, Lugus

und glänzenden Gesellschaftslebens, sondern am meisten vielleicht, weil dort das warme, durchschlagende Temperament herrscht, das der Tragiker braucht. „Der Tag ist heiß, da gährt das tolle Blut“. Die Diener der feindlichen Häuser suchen Händel zum Zeitvertreib, ziellos, auf offener Straße. Benvolio auf der einen, Tybalt auf der andern Seite greifen den Streit mit dem Degen auf. Der Funken entzündet die Bürgerchaft, die Herrschaften Capulet und Montague kommen selber aus ihren Palästen dahergestürzt, und mit strengster Strafandrohung nur dämpft der Fürst den Brand unter die Asche zurück. — Ebenso heiß wie der Haß ist die Liebe. Wir hören, daß Romeo schmachte; wir sehen ihn für eine Rosalinde schwärmen, die es gar nicht beachtet; sein Vetter und Freund Benvolio spottet, doch vergebens: um die Angebetete zu treffen, wagt er sich auf den Maskenball der Capulets. Zugleich ist es im feindlichen Hause schwül von Heiratsgedanken. Paris wirbt beim Vater um Julia: die Gräfin zieht die Amme ins Vertrauen, die der Vierzehnjährigen den „Zuckermann“ in ihrer sinnlichen Art empfiehlt; mühsam erwehrt sich Julia des Ansturms. Wir stehen auf glühendem Boden; „Stimmung ist Alles“.

„Entweihet meine Hand verwegend dich, o Heil'genbild, so will ich's liebend büßen“: so wirbt Romeo um Julia mit dem Einsatz seiner ganzen Existenz gleich bei der ersten Begegnung auf dem Ball. Ein Kuß, und auch sie „liebt einzig den allein Gehassten“. Eine Stunde genügt, um seine Schwärmerci in Leidenschaft und sie aus einem Kinde in ein Weib umzuwandeln. Die Empfindung schlägt alle Hindernisse in den Wind: „Was ist Montague, was ist ein Name?“ Der Verstand aber, insofern halb blind, wird zugleich doppelt scharfsichtig, um eine zweite Begegnung und sofortige Vermählung zu ermöglichen. Selbst auf die nicht sehr praktischen Helfer, die herangezogen werden, auf den weltentrückten Bruder Lorenzo und die geschwätige Amme, springt

das Feuer über; sie handeln nach Wunsch und bringen die Liebenden zur Vereinigung. Alles scheint zu gelingen.

Aber sofort werfen auch düstere Vorankündigungen ihre Schatten. Held und Heldin haben ahnungslos schon Worte in den Mund genommen, in denen ihr Schicksal liegt. Es erneuen sich die Straßenkämpfe; Romeo verliert seinen Kameraden Mercutio und erschlägt dafür Tybalt, den Vetter seiner Frau; das Verbannungsurteil klingt ihm wie Tod und wird Julia wie Tod gemeldet. Nicht umsonst erwachen die jungen Gatten mit dem Gedanken an die Nachtigall, die Sängerin süßer Melancholie; denn inzwischen hat Vater Capulet die Werbung des Paris angenommen und befiehlt jetzt seiner Tochter die schnelle Vermählung, befiehlt sie mit solch süßlicher Heftigkeit — „wo nicht, geh, bettle, hungre, stirb am Weg“ —, daß Julia, verzweifelt, zu ernstern Todesplänen getrieben wird. Abwechselnd drängt sie der eine und der andere Liebhaber, hier ihr individuelles Empfinden und dort die Macht der Familie; rasch nach einander bekommt sie das Scheingift vom Bruder Lorenzo und Romeo das wirkliche Gift vom Apotheker; das Drama baut sich in wunderbarer Symmetrie empor, so kunstgerecht, wie es Shakspeare vorher wohl nicht gekonnt, später nicht mehr gewollt hat; es ist im eigentlichen Sinne sein Meisterstück.

Kurz vor der Katastrophe nehmen die Vorankündigungen, — besonders von Otto Ludwig in der „Agnes Bernauer“ fleißig nachgebildet — ironische Färbung an. Hochzeitsmusik schneidet am nächsten Morgen in die Klagen der Capulets, welche die Braut holen wollen und starr finden: wie viel organischer erjounen als in Schillers „Tell“ beim Tode Gefblers, mit dessen Persönlichkeit und Lage die Bauernmusik nichts zu schaffen hat! Andernseits stellt sich Paris an der Gruft der Totgeglaubten mit Blumen ein, um durch Romeo's Degen sein blühend Leben zu verlieren. Noch einmal können wir jetzt aufatmen und auf guten Ausgang

hoffen; denn der Nebenbuhler ist weggeräumt, und die Liebenden sind wieder vereinigt. Aber es ist nur ein Moment der letzten Spannung, um uns vor dem Äußersten noch einmal Atem schöpfen zu lassen. Der verhängnisvolle Zufall, der den Boten des Bruder Lorenzo verhindert, die Botschaft vom bloßen Scheintod an Romeo zu bestellen, läßt auch Julia um wenige Minuten zu spät erwachen, den Mönch zu spät herankommen. In gleicher Verzweiflung hält Romeo die Gattin für tot, findet Julia den Gatten tot; sie tauschen Gift um Gift und sterben mit demselben Wort auf den Lippen, harmonisch bis zum letzten Atemzug.

Sorgsam hat dabei der Dichter alles vermieden, was den Moralphilistern Recht geben könnte mit ihrem Suchen nach irgend einer Schuld der Liebenden, für welche ihr Untergang gerechte Strafe sein sollte. Julias eigener Vater hat Romeo auf dem Maskenball erkannt und geduldet; Italiens Blut beschleunigt, die Kirche heiligt ihren Bund; beide lassen uns keinen Zweifel darüber, daß ihnen, weil vereinigt, das Sterben leicht und sogar lieb ist, unendlich lieber als sich nicht gefunden zu haben. Ein Schritt weiter in dieser Richtung, und die Tragödie würde zum Kührstück. Man hat auch versucht, alle Schuld auf den Bruder Lorenzo zu häufen, der sich in Familienangelegenheiten mende, durch falsche Mittel Frieden stiften wolle u. dergl., so daß die Spitze des Dramas satirisch würde. Aber wieder hat Shakspeare deutlich vorgebeugt. Julia spricht ihn ausdrücklich frei, bevor sie das Gift nimmt: „denn er ward stets als heiliger Mann erprobt“. Der Ausgang giebt ihm Recht, denn die feindlichen Familien werden in der That versöhnt. Der Fürst, bei Shakspeare der beliebte Verkündiger der Gerechtigkeit, nennt ihn am Schluß einen heiligen Mann und sein Zeugnis ein wahres. Den Widerspruch endlich zwischen den guten Absichten des Mönches und dem blutigen Ausgang hat Shakspeare von vornherein in einer tief sinnigen, an

Giordano Bruno erinnernden Art erklärt, wonach es ein absolut Gutes oder Böses weder in der Natur, noch in der Ethik giebt, sondern in der Anwendung das Eine sich ins Andere verwandeln kann. Gleich beim Auftreten läßt er Lorenzo, ein Körbchen Blumen am Arm, in einem Monologe sagen:

O, große, gnadenreiche Kräfte haften
An Kraut, Baum, Stein und ihren Eigenschaften.
Nichts was auf Erden lebt, ist derart schlecht,
Daß es der Welt nicht eignen Vorteil brächt':
So gut auch nichts, daß es, dem Zweck entfremdet,
Sich nicht in Fluch verkehrt und selber schändet.
Laster wird oft im Handeln noch geadelt
Und Tugend, schieß geübt, als lasterhaft getadelt.

Bei solch humanistischem Denken Shakespeeres hätte man es wahrlich nicht schwer, über den Gemeinplatz von poetischer Gerechtigkeit hinauszugehen und jene Schönheit des Charakters zu erfassen, welche in der rücksichtslosen Hingabe an einen Affekt besteht, in einer Konsequenz, die uns entzückt, während sie den Träger in beklagenswertes Verderben zieht. Hohe Schönheit thut doch auch in den darstellenden Künsten oft weh, sittlich wie physisch; wer braucht erst Laokoon oder die Pergamener zu nennen? Der Tragiker besonders empfindet im Grunde heidnisch, läßt der Natur, dem Temperament, dem Blute die Zügel schießen und erprobt die Größe seiner Gestalten wirksamer noch im unverdienten als im verdienten Leiden; wirksamer hier, wo Held und Heldin das Schicksal ins Unrecht setzen, als z. B. bei Richard III., dem es am Schlusse strafend in den Nacken schlägt. Unserm sittlichen Gefühl kann es genügen, daß der Haß der Familien an der Bahre der Liebenden begraben wird.

Ein so poetischer Stoff wird nicht von einem Menschen erjonnen, und sei er ein Shakespeare. Die Phantasie von Jahrhunderten hatte ihm bereits vorgearbeitet. Das märchenhafte Gift, das bloß Scheintod erzeugt, war der Kern; es

begegnet schon in einem griechischen Roman. Ein Italiener des fünfzehnten Jahrhunderts, Masuccio, kennt es dann als verhängnisvolles Mittel eines Mönches, um ein Liebespaar, gefährdet ganz wie Romeo und Julia, zu retten, in Siena, in rein bürgerlichen Verhältnissen, noch ohne feindliche Familien. Erst bei dem Novellisten Luigi da Porto 1524 erscheint der Stoff nach Verona und in adelige Kreise verpflanzt: der Liebhaber heißt Romeo; schwärmt zuerst für eine Spröde; gewinnt Julia beim Ballfest; der Gegner, den er tötet, ist ihr Vetter; sie wird feierlich begraben, und die falsche Nachricht von ihrem Tode führt zum doppelten Selbstmord, worauf sich die Geschlechter versöhnen. Eine Menge lebensvoller Einzelzüge, Begründungen, Nebenpersonen hat der Novellist Bandoello mit gewohnter Feinheit beigelegt: den Freund (Benbolio), der Romeo von der Schwärmerei für Rosalinde heilen will; die Anme und die Strickleiter; den Vermittlungsversuch des Romeo im Streite mit Tybalt; die größere Hestigkeit von Juliens Vater; die Frage des Mönches, ob sie sich in der Gruft neben dem toten Tybalt nicht fürchten werde; den Mann, von welchem Romeo das Gift kauft. Durch französische Vermittlung gelangte die Fabel nach England, wo sie 1562 von Brooke zu einem Epos umgedichtet wurde, mit Hinzufügung realistischer, ja grotesker Züge, die für London charakteristisch sind: die Anme nimmt Geld von Romeo und preist doch später den Paris; Romeo wirft sich in übergroßer Verliebtheit auf den Boden und raufst sich das Haar; ein Apotheker verkauft das Gift aus krafter Armut. Wie ein Lebewesen von eigener Wachsenkraft nahm so der Stoff zu, wurde in England schon vor Shakspeare zu einem Drama gestaltet, das leider verloren ist, und fand endlich am Dichter von „Bennis und Adonis“ den richtigen Bearbeiter. Shakspeare verstärkte noch den Eindruß heißer, naiver Leidenschaftlichkeit. Das schwüle Klima und Blut Italiens wird uns erst bei ihm recht fühlbar. Julia, im

Italienischen achtzehn, im englischen Epos sechzehn Jahre alt, zählt bei Shafspere erst vierzehn; der Liebesverkehr, der im Epos sich über Monate ausdehnte, ist auf eine einzige Nacht zusammengedrängt, und wie sehnsüchtig harret ihr das Mädchen auf dem Balkon entgegen:

Verbreite deinen dichten Vorhang, Nacht,
 Du Liebesprieſterin! Damit das Auge
 Der Neugier blind ſich ſchließ' und Romeo
 Mir unbelauſcht in dieſe Arme ſpringe! —
 Verhülle mit dem ſchwarzen Mantel mir
 Das wilde Blut, das in den Wangen flattert,
 Bis ſehene Liebe kühner wird und nichts
 Als Unſchuld ſieht in inn'ger Liebe Thun. (A. III Sc. 2.)

So iſt die Temperatur bei Shafspere erhöht bis zur letzten Scene, wo er Julien zuerſt den Verſuch zuſchreibt, aus dem Giftbecher Romeos den gleichen Tod zu trinken, bevor ſie, da nichts mehr vorhanden iſt, zum Dolche greift. Andererſeits hat er im friſchen Merentio, der für eine ihm ſehr gleichgiltige Familienfehde ſein junges Leben verliert, eine vernünftige, geſunde Gegenfigur ausgebildet. Daß er auch mehr reale Details und ſorgſame Motivierungen anbrachte als im Epos, war bereits durch die dramatiſche Form bedingt. Im übrigen fällt jedem, der die Quelle nachlieft, der enge Anſchluß an ihren Inhalt, oft ſogar an den Wortlaut auf; Shafsperes Originalität hat nichts Willkürliches; er achtet das natürlich Gewachſene ſelbſt in der Märchenfabel.

„Wie Liebe den Verſtand verrückt“: in „Romeo“ iſt es tragiſch dargeſtellt, mehr als einem Jugendluſtſpiel aber liegt daſſelbe Thema in heitrer Auffaſſung zu Grunde. Biron ſagt das bezeichnende Wort, der Naturburſche im Kreiſe der Platoniker, welche in „Verlorner Liebesmüß“ zu einer Academia ſich zuſammenthun, um die Frauenliebe auszuschließen und drei Jahre ruhig der Beſchaulichkeit zu leben. Aber König und Höflinge von Navarra, ſamt

Biron, verteidigen ihre Prinzipien vergebens in witzigen Redegefechten, sobald die Prinzessin von Frankreich, von ihrem Vater in politischer Mission gesendet, mit ihren schönen Begleiterinnen sich einstellt. Die Philosophen erliegen der Weiblichkeit, schwachen im Schäferton, girren in Versen, erklären sich in Wortspielen und finden mit ihren schönsten Schmeicheleien doch keinen Glauben. In Abwehr und Angriff ist ihre Mühe verloren; sie müssen schließlich, da der Prinzessin der Tod ihres Vaters gemeldet wird, mit der Erlaubnis zufrieden sein, in einem Jahre ihre Werbung erneuen zu dürfen. Fabel, Handlung, Intrigue, im „Titus“ nur zu reichlich vorhanden, fehlen hier, und glänzende Dialoge sollen uns darüber weg täuschen. Auch zu einer tiefern, wärmern Charakterzeichnung sehen wir nur Ansätze bei Biron und seiner besonders scharfen Partnerin Rosaline, als wären diese Spötter über die *précieuses ridicules* dem Strafzorder noch die liebsten gewesen.

Dafür werden uns allerlei Nebentypen vorgeführt. Der Spanier Don Armado, eingebildet auf seine Herkuleserscheinung und voll Verliebtheit, wagt sich mit einem hochtrabenden Keimbrief an Rosaline, die zungengewandteste der Damen, und zugleich mit einem bedeutend vulgärerem Werbebrief an eine Dorfdirne; die Briefe kommen natürlich verwechselt an; Hohn von der einen und Hahnreißchaft von der andern Seite sind sein Erfolg. Diesem prahlerischen Soldaten, der alten Lieblingsfigur des englischen Lustspiels, ist der „Pedant“ beigelegt, als Schulmeister Holofernes, um Armados mit klassischen Anspielungen gespicktes Schreiben an die Dorfsterlin zu entziffern; ein Dorfkurat hilft ihm Schulweise reißen; ein Clown macht sich über die beiden Gelehrten lustig; Motte, der winzige Page des großen Armado, kichert dazwischen, und schließlich tritt diese ganze Lottergesellschaft in einem Maskenball als Pompejus, Alexander, Judas, Hector, Herkules verkleidet auf, um unisono den Manthelden Armado zu

parodieren. Aber auch auf die vornehmen Akademiker fällt ein satirisches Streiflicht; denn sie hatten den Einfall gehabt, sich als Russen zu maskieren, im Wahne, dadurch ihren Damen desto eher zu gefallen. Mit Wort und Schein nur arbeitet die Komödie von Anfang bis zu Ende, und zugleich verlacht sie die Wichtigkeit von Schein und Wort; Figur schlägt auf Figur, Vers auf Vers, Scene auf Scene; nicht umsonst sagt einmal die Prinzessin: „Spott um Spott ist einzig meine Absicht“. Es ist ein Feuerwerk, aber ohne Feuer. So fühlte auch das Publikum: „Verlorne Liebesmühe“, schrieb der elegische Liebesdichter Toste 1598, „sah ich einst . . ., in schlauner Feinheit glänzte jeder Spieler, doch Spaß war alles, nichts kam aus dem Herzen“.

Wieder hat der junge Schauspieler und Dramatiker vor allem wirksame Rollen gewollt, und für alle sind wieder Parallelen zu finden bei seinem nächsten Vorläufer auf dem komischen Gebiete, bei Lillo, so daß man, da es an einer eigentlichen Fabel fehlt, diesen schlechtweg als die Quelle bezeichnen kann. In Lillo's „Weib im Mond“ z. B. sind die Schächer vorgebildet, welche in einem friedlichen, sorglosen Utopien leben, bis Pandora unter sie tritt und sie mit Liebesqualen lachend geißelt. In „Endymion“ ist der Titelheld, gleich Shaksperes König von Navarra verliebt in eine spröde, keusche Mounddame, Cynthia; ihre Begleiterinnen schwellen den Ton zum Accord, und auch ein groteskes Gegenpaar, unserm Armado und der Dirne verwandt, ist vorhanden: Sir Thopas, ein hohler Eisenfresser, stolz begleitet von einem Bübchen und tölpelhaft verliebt in die Hexe Tellus. Der geistreich pointierte Stil, voll Assonanzen und Wortspiele, wie er besonders durch Lillo nach spanischem Muster in Komödie, Roman („Euphues“ 1579) und Hofkonversation eingebürgert worden, wuchert beim jungen Shakspere üppig weiter, oft mit wörtlicher Anlehnung. Wie Lillo hat er sich auch politische Anspielungen erlaubt, die sehr beachtens-

wert sind. Endymion hatte den Grafen Leicester, Cynthia die jungfräuliche Königin Elisabeth bedeutet; hier ist bei dem Fabelkönig von Navarra an den wirklichen zu denken, an Heinrich IV., der 1589 den französischen Thron erbt und sich im Kampfe darum, da er Protestant war, nicht ganz ohne Erfolg um die Unterstützung Elisabeths bewarb. Die Namen der Höslinge im Lustspiel decken sich genau mit denen der Hauptführer in Heinrichs IV. Lager, und speziell ein Ausspruch Birons am Schlusse — er werde im Hospital sterben — wird auch vom lebenden Marschall Biron berichtet. Gleich Villus Sir Thopas steht ferner Shaksperes Armado für den spanischen König, der 1588 die Armada losgelassen hatte, drohend und unschädlich. Selbst die Bekleidung der Akademiker als Russen, denen die Prinzessin den Rücken zugehrt, mag auf die Berunglimpfung eines englischen Gesandten in Moskau (1589) gemünzt sein, welche Elisabeth sehr übel nahm. Shakspere hat sich also mit dieser Komödie, die offenbar entstand, während die Ereignisse in London zum Tagesgespräch gehörten, sogleich dem Interessenkreis des Hofes angepaßt. Die Königin, die sich „Endymion“ im Jahre 1590 vorspielen ließ, hat auch „Berlorne Liebesmüh“ dieser Ehre gewürdigt, wenigstens im Jahre 1598, wobei das inzwischen halb vergessene Stück revidiert, erweitert und gedruckt wurde. Sie hat von dem Vorrechte der Potentaten, dem poetischen Geschmack mit sanfter Gewalt, durch Lob und Gunst die Wege zu weisen, reichlichen Gebrauch gemacht, so daß es mehr als Schmeichelei war, wenn die Dramatiker sie gerne als das Gestirn feierten, das am wirksamsten die Nacht erleuchtet. Direkt und indirekt ist sie für Shaksperes Anfänge bestimmend gewesen.

Neben dem Bravourstück der Rede steht eines der Mimik. Die „Komödie der Irrungen“ nimmt Titel und Wirkung von den Wirrsalen, die das Erscheinen von Doppelgängern hervorruft. Plautus in den „Menächmi“,

dem Urbild all dieser Poffen im Abendlande, hatte sich mit einem Paar begnügt; in das Haus eines Syrakusaners gerät ein verschollener Zwillingzbruder aus Ephesus, und so täuschend sieht er dem Hausherrn ähnlich, daß ihn Frau und Sklaven als solchen behandeln. Die Gesichtsmasken, in welchen die Akten spielten, erleichterten solche Scherze und forderten sie geradezu heraus. An der Themse war bereits eine Übersetzung und mehrere Nachahmungen vorhanden, als Shakspeare den Stoff aufgriff, um die auf der englischen Bühne viel schwerere Verwechslung mit jugendlicher Reckheit noch zu verdoppeln. Seine Zwillinge haben je einen Sklaven von ebenso gleicher Herkunft, Gestalt und Stimme, so daß eine Irrung sich in die andre schlingt, bis der Zuschauer alle Unwahrscheinlichkeit der Voraussetzungen lachend vergißt. Plautus selber mußte ihm dazu helfen; aus seinem „Amphitruo“ stammen die Sklavenzwillinge, die Dromios, samt manchen drolligen und manchen handgreiflichen Streichen, sowie die Zweifel, die dem einen allmählich an der eigenen Identität aufsteigen (A. II Sc. 2). Fremde Theater- und Gesellschaftsverhältnisse bilden also die Grundlage des Stückes, und statt einer persönlichen Empfindung herrscht die Rücksicht auf Effekt und Erfolg. Wir müssen vieles vergessen, was uns die Romantiker vom treibenden Gefühlsimpuls und von den autobiographischen Anfängen eines großen Dichters gelehrt haben, um diesen Mann der Renaissance zu begreifen, der ein Temperament war, zunächst aber ein Künstler sein wollte.

Indes hat Shakspeare hier nicht versäumt, einige Herzentöne anklingen zu lassen, damit der Zuschauer den tollen Verwicklungen doch auch mit einem Gemütsinteresse folge — eine alte, praktische Theaterregel! Er läßt zu Anfang den alten Vater des edlen Zwillingspaars, den er zugleich zum ursprünglichen Herrn der beiden Zwillingssklaven macht, nach Syrakus kommen, allein und unerkannt, um seine verlorenen

Söhne zu suchen; da soll er als Ephefer nach den Gesetzen des Landes dem Tode verfallen, es sei denn, wie der Fürst nach Anhörung seiner Geschichte gerührt verfügt, daß jemand die schwere Lastsumme binnen Tagesfrist für ihn erlegt. So sehen wir bei allen komischen Vorgängen stets im Hintergrunde das Haupt des Greises unter dem Beile zittern; der Ernst der Lage und die Würde dieser Figur heben uns über den Possencharakter der Fabel hinweg; sogar die Verwicklungen sind ergöglicher als bei Plautus, weil wir von vornherein eingeweiht sind, und die Erkennung am Schluß, beim Römer ziemlich konventionell durch einen Boten bewirkt, erfolgt hier aus Anlaß des bevorstehenden Richtaktes. Und nicht bloß das Wiedersehen zwischen Vater und Söhnen entläßt uns in froher Bewegung. Auch die totgeglaubte Mutter, die als Äbtissin in einem Kloster von Syrakus lebt und einem der Zwillinge zufällig Asyl gewährt, wird der Familie zurückgegeben. Der Ephefer lernt im Hause seines Bruders statt der obligaten Kurtisane des Plautus eine liebenswürdige Schwägerin kennen, die er zur Frau gewinnt. Selbst für die Dromios wird am Ende gesorgt: „Als Brüder, wie geboren, laßt uns wandern durchs Leben, Hand in Hand, nicht einer vor dem andern“.

Daß die „Komödie der Irrungen“ etwas nach „Verlorner Liebesmüh“ entstand, ist wahrscheinlich, obwohl nicht sicher. Der eine Dromio scherzt einmal über die Köchin, indem er ihre Stirne mit Frankreich vergleicht, „making war against her hair“, mit Anspielung auf den Kampf der Franzosen gegen ihren Thronerben (heir) Heinrich IV. Der Kampf dauerte von 1589 bis 1593, worauf Heinrich IV. katholisch und anerkannt wurde; innerhalb dieses Zeitraums ist das Stück anzusetzen, und des Näheren läßt sich nur vermutungsweise sagen, daß um 1591, als Elisabeth dem Navarresen Hilfstruppen sandte, ein solcher Witz am meisten Aussicht auf Verständnis hatte. Möglich ist, daß das Urteil

des Publikums über „Verlorne Liebesmüh“, wie es uns Tofte bezeugt, für Shakspeare eine Lehre war. Dort trafen wir einen tiefern Gemütszug nur einmal, ganz am Ende, und zwar war es ebenfalls ein Vater, dessen Tod uns ernst stimmte. Hier kommt uns Shakspeare von vornherein wärmer entgegen, wenn auch nur mit Figuren, die er der Fabel etwas äußerlich aufklebt. In den „Edelleuten von Verona“ dagegen steht eine pathetische, ja rührende Mädchen-gestalt in der Mitte, als sollte auf ein Allegro und Scherzetto hiermit das Largo folgen, mit breiten Geigenstrichen. Feste Anhaltspunkte zur genaueren Datierung dieses empfindungs-vollen, obwohl noch durchaus leicht gefaßten Lustspiels fehlen; sicher ist nur das Zeugnis von Francis Meres, der es in einer Lobesliste von zwölf Shakspeare'schen Dramen 1598 mit anführt; vermuthen können wir aus den metrischen Verhält-nissen, daß es der Jugendperiode angehört und zwar eher einem fortgeschrittenern Stadium als dem Anfang.

Montemayor, Dichter am Hofe Spaniens unter Philipp II., hatte in dem lieblichen Schäferroman „Diana“ von einem vornehmen Mädchen erzählt, dem ein Edelmann mit den schönsten Worten und Schwüren seine Liebe anträgt. Sie sieht ihn gerne, weigert sich aber in jungferlicher Scheu, seinen Brief von der Post anzunehmen; schilt sie schamlos; ist doch ärgerlich über die Thörin, die sich dadurch ein-schüchtern läßt; bringt sie, vom eigenen Gefühl überwältigt, nochmals auf den Brief zu sprechen und liest ihn unter dem Vorwand, die Wahrhaftigkeit der Post zu erproben. Jetzt ergiebt sich ihr Herz. Wortkarg ist ihr Empfinden und desto echter. In ihm jedoch steht ihr ein ebenso wort-reicher wie flatterhafter Sinn gegenüber. Nach einer Weile an den Hof gesandt, verliebt er sich in eine andere. Da ver-kleidet sich das früher so verschämte Mädchen als Page, tritt in seinen Dienst, bestellt seine Botschaften an die andere, welche sich ihrerseits in den vermeintlichen Pagen sterblich ver-

liebt, und wird so unwillkürlich die Mörderin der Rivalin. Dann rettet sie noch den Ungetreuen, der auf einer Insel von drei Feinden angegriffen wird, mit Pfeilen aus der Lebensgefahr, um ihm schließlich, da er bereut, alles zu verzeihen.

Wie Shakspeare, der sehr wenig Kenntniss von spanischen Wörtern verrät, zu dieser Geschichte kam, ist nicht sicher zu sagen. Eine Uebersetzung erschien erst 1598, und im Sommer dieses Jahrs hat Francis Meres bereits die „Edelleute von Verona“ erwähnt. Vielleicht hat Shakspeare wie bei der „Komödie der Irrungen“ und öfters nur ein älteres Stück überarbeitet. Jedenfalls traf er diesmal auf einen seelischern Stoff, auf einen Fall verinnerlichter Liebesverwirrung, und zugleich ist die Darstellung weicher, liebevoller, zarter geworden. Julia — so heißt die Liebhaberin bei Shakspeare — mit ihrer fast übergroßen Griseldis-Treue, hat auch den Dichter gerührt, so daß er sie noch reiner machte als der höfische Spanier. Sie zerreißt den Werbebrief ihres Proteus, um, nachdem die gescholtene Zoje verschwunden, aus den Fesseln noch einige Worte der ersehnten Neigung zu entziffern. Sie wird nicht einmal unbewußt der Rivalin zum Verderben, sondern diese selbst bereitet Proteus eine verdiente Enttäuschung. Sie erschießt keinen Feind; sie kann nur dulden und dienen, gehorchen und verzeihen; die Seele ihres edlen Wesens spricht aus den Worten, mit welchen sie den reinigen Proteus vom Boden aufhebt und ihr rasches Vergeben fromm begründet:

Wen Reue nicht entwaffnen kann, ist nicht
Von Erd' noch Himmel; beide fühlen mild;
Den Zorn des Ewigen verjöhnt die Reue.

Es ist ein Grundsatz von Shakspeare's Ethik, die eine humanistische und sehr humane war, daß wir nicht nach dem Thun eines Menschen urtheilen sollen, sondern nach der auf das Böse oder Gute gerichteten Willenskraft, nach „rude

will“ und „grace“. Wie das Thun ausfällt — so lehrt uns auch Bruder Lorenzo in „Romeo und Julia“ — hängt, gleich dem Wirken der Naturkräfte, von weiteren Faktoren ab, hauptsächlich von eigener und fremder Leidenschaft. Die Freiheit des Willens ist eine beschränkte, daher auch die sittliche Verantwortung; viele Temperamentsfünden, die der Dramatiker für seine Figuren braucht, empfehlen sich so seiner und unserer Nachsicht. Proteus vollends, obwohl ein schwacher Wicht, mag um so eher straflos ausgehen, als die Güte seiner ganzen Umgebung seine Untreue nicht zu wirklichem Schaden ausschlagen läßt.

Um Sylvia, die zweite Geliebte des Proteus, die naive, unbewußte Rivalin der Julia, in harmloserer Weise als durch Tod zu beseitigen, war auch ein zweiter Liebhaber nötig. Shakespears Valentine ist schon durch den Namen als Gegenstückfigur zu Proteus gekennzeichnet. Valentine macht wenig schöne Worte, Proteus viel; jener ist ein redlicher Freund des letzteren, während ihm dieser die Entführung der geliebten Sylvia vereitelt, um sie selber zu gewinnen; jener, zum Räuberhauptmann geworden, befreit seine Sylvia aus den Händen des Proteus, dieser hat seine Braut Julia in die schwerste Herzensbeklemmung gebracht. Nach demselben Gesetze des Kontrastes hat Shakespeare auch die Diener erfunden: den witzigen Speed und den humoristischen Launce. Es ist noch eine durchaus parallele Kompositionsweise, aber im Vergleich mit den vorbesprochenen Komödien schon durch die Anwesenheit einer wirklichen Fabel gelockert.

Bedeutjam ist die Entwicklung des Stiles, die damit Hand in Hand ging. Proteus, Julia, Valentine, weil sie ein bewegtes Zonenleben haben, erschließen sich in lyrischen Monologen, wie sie den ersten beiden Lustspielen noch fehlen. Die edlen Persönlichkeiten reden natürlicher und überlassen die schwärmerischen Tiraden dem Ungetreuen; Launce, der bessere Clown, spottet über Speeds Kalauer. Volkballaden

klingen an: die Wahl einer Geschichte, wo das büßende Mädchen in Pagenverkleidung dem Manne folgt, erinnert an „Schön Anna“; Valentine als Räuberhauptmann im Dienste der Gerechtigkeit streift an „Robin Hood“. Man kann sehen, wie sich Shakspeare natürlicher gehen läßt, wie er die Form beherrschen lernt statt sich ängstlich von ihr führen zu lassen, wie er ein Selbstvertrauen gewonnen hat, das sich einmal auch direkt anspricht, in einem Verse von Sylvias Vater, dem Herzog:

„Ja, viel kann Poesie, das Himmelstind!“

Die Vermutung, daß auf die „Edelleute von Verona“ erst „Romeo und Julia“ gefolgt sei, hat viel Unsprechendes. Allerlei Nebenumstände, die bei Montemayor noch fehlen, z. B. daß Sylvia trotz kniefälligen Flehens vom Vater zu einer verhassten Heirat kommandiert wird, daß sie mit dem Geliebten sich beim Beichtvater in der Klosterzelle zusammen bestellt, daß er auf einer Strickleiter zu ihr steigen will und dergleichen, stimmen auffallend zu der Romeo-Geschichte. Man mag zweifeln, ob Shakspeare so charakteristische Fragmente daraus verwendet hätte, wenn ihm bereits der Plan zu einer Dramatisierung des Ganzen vorgeschwebt wäre, und noch mehr, ob er nach Vollendung des Romeo-Dramas sich so arg wiederholt hätte. Ferner ist es wahrscheinlich, daß auf „Romeo“ alsbald der „Sommer nachts Traum“ folgte; denn die Episode von Pyramus und Thisbe ist eine deutliche Parodie auf jenes hochsentimentale Trauerspiel. Nicht umsonst spotten die Rüpel, die sie aufführen, in ihrer Vorrede über das durchsichtige Hindernis „Wand“, welches die Liebenden trennt; über den „Mondschein“, bei dessen Licht sie sich verschwören; über das Schreckwesen, vor dessen Theatergebrüll die Liebhaberin flieht; über die Wahl des Grabes als Stelldichlein; über den raschen, schrecklichen Doppelselbstmord aus schwachem Mißverständnis. Nicht umsonst konstatieren die Zuschauer am Schlusse, daß nur „Mond-

schein“ und „Löwe“ übrig geblieben seien, um die Toten zu begraben; sogar die „Wand“, welche ihre Väter trennte, sei gefallen. Wir werden auch bei den Königsdramen noch ein Beispiel finden, wie Shakspeare von blutiger Kraftheit bei einem burlesken Gegenspiel anraste, gewissermaßen sich selbst wieder ins Gleichgewicht brachte. Genauer den „Sommer-
 nachtstraum“ datieren zu wollen ist bedenklich. Eine obere Grenze ist das Erscheinen von Spenser's „Thränen der Mufen“ 1591, einer poetischen Klage über die Vernachlässigung der Kunst und Wissenschaften durch den Adel, auf welchen Shakspeare da hinweist, als auf eine „scharfe, kritische Satire“ (A. V Sc. 1 B. 54). Ein Wort der Titania über den besonders feuchten Sommer hat man auf das abnorme Wetter von 1593 deuten wollen: beim englischen Klima gewiß kein verlässliches Argument. Die untere Grenze bildet Meres, der das Stück 1598 erwähnt.

Verwirrung des Verstandes durch die Liebe als durch einen unkontrollierbaren, blitzartig irgendwo einschlagenden Instinkt war das Thema in der einen Hälfte der Jugendlustspiele, in „Verlorner Liebesmüh“ und den „Edelleuten von Verona“. Das Umgekehrte, Liebe durch Verwirrung des Verstandes, kam in der „Komödie der Irrungen“ vor und liegt in verstärktem Maße dem Sommernachtstraum zu Grunde.

Fünf Paare besetzen unter Amors Führung die Bühne, und vier davon dulden Herzenspein, damit das erste, Theseus und Hippolyta, sich seines Friedens und Glückes um so froher bewußt werde. Der Amazonenbesieger und seine Frau waren den gebildeten Engländern durch Chaucer, Ovid und Plutarch längst vertraut geworden. Die beiden sind eben im Begriffe sich zu vermählen; zum Hochzeitsabend wird ihnen am Schluß der Haussegens gesprochen; hinter ihren Gestalten, die neben all den andern verschobenen, getrennten, von Leidenschaft geschüttelten Liebesleuten doppelt

hehr erscheinen, haben wir uns offenbar ein wirkliches Hochzeitpaar zu denken, dem Shakspeare mit seinem Stücke hulldigen wollte. Welches er meinte, hat sich noch nicht feststellen lassen. Aber das ist deutlich zu beobachten, daß er auch in diesem Gelegenheitsdrama sich zu höherer Kunst und Gedankenhaftigkeit weiter entwickelte.

Die Athener Helena und Lysander sollten das zweite, Hermia und Demetrios das dritte Paar sein. Aber Lysander hat seine Liebhaberin verlassen, um Hermia sich beworben und bereits ihren strengen Vater für sich gewonnen; Helena ist traurig verlassen und Hermia von einem überflüssigen Verehrer bedrängt. Plötzlich schlägt die Situation um in das entgegengesetzte Mißverhältnis: irrthümliche Auslegung einer Zauberwurzel bewirkt, daß beide Liebhaber sich Hermia zuwenden, sodaß jetzt Helena ganz verlassen dasteht. So schweigt der Dichter in komisch-sentimentalen Kontrasten, bis schließlich das magische Mittel, richtig angewendet, Ordnung schafft. Montemayor erzählt von zwei Schäferpaaren, die ähnlich durcheinander gerieten; schließlich entwirrte sie eine weise Frau durch ein aufgelegtes Buch. Der Spanier hat augenscheinlich dem Engländer wiederum als Quelle gedient. Aus der weisen Frau aber wurde unter den Händen des Stratforders der Elfgott Oberon, der Herr der Naturkräfte und Hausgeister, der fleißigen Wichtelmännchen und neckischen Kobolde; rings um das Labyrinth des Menschen Gemütes thut sich das der Elemente auf; Puck, der Erzschelm, der beim Buttern und Brauen Schabernack treibt und den nächtlichen Wanderer irre führt, legt auch die liebesstiftende Blume dem treuen Liebhaber auf statt dem ungetreuen und entgegnet, wenn Oberon auf die herzbrechenden Folgen solcher Verwechslung hinweist, mit philosophischem Leichtmut: „übermächtig Schicksal“.

Das vierte Paar ist Oberon selbst und Titania. Die Götlichen geben das tollste Beispiel. Ihn faßt Eifersucht

auf einen Knaben, und da sie darüber widerspenstig wird, hat Puck die Zauberblume auch ihr anzulegen, so daß sie den ersten besten Mann ins Herz schließt: zufällig ist es Zettel, der in einem Kuppelschauspiel mimende Weber, dem kurz vorher Puck in begreiflicher Kunstentrüstung einen Efelkopf aufgesetzt hatte. Wie drollig hält sie jetzt das langohrige Ungetüm im Schoß! — Oberon, der Alberich der deutschen Mythe, durch französische Vermittlung nach England importiert, war bereits durch den obgenannten Greene auf die Bühne gebracht worden, in einem Stück vom schottischen Jakob IV., wo er als eine Art Chorus die Schicksale dieses Königs mit ansieht. Von Titania oder Diana war in Dvids „Metamorphosen“ zu lesen, wie sie dem Metacon, der sie beim Baden erblickt, einen Hirschkopf wachsen läßt. Zusammenhang zwischen der romantischen und der olympischen Gottheit jedoch hat erst Shakspeare geschaffen und zwar in der Art, daß der elementare Charakter der Liebe betont wird; entzweien sich Oberon und Titania, so werden die Jahreszeiten unregelmäßig, und mitten im Sommer verderben kalte Wasserfluten die Arbeit des Landmanns. Die Neigungen des Gemüthes sind ihm noch bloße Lannen wie die Schwankungen der Natur.

Wie viel verunftlose Phantasie waltet in all diesem Liebestreiben! Und auch der Dichter, der es darstellt, muß etwas Verwandtes haben. Diesen Einfall führt Shakspeare aus in einem Dialog zwischen Theseus und Hippolyta zu Anfang des letzten Aktes. Die Stelle ist um so beherzigerwerter, je seltener ihm kunstkritische Reflexionen entschlüpfen sind.

Theseus: Wahnwitzige, Verliebte und der Dichter,
 Sie setzen sich aus Einbildung zusammen . . .
 Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
 Blikt auf zum Himmel und vom Himmel erdwärts,
 Und während Einbildung ein Unbekanntes
 In Formen bannt, giebt ihm der Kiel des Dichters

Gestalt und Leben, bis das lustige Nichts
 Ein festes Heim gewinnt und einen Namen.
 So stark ist oft das Spiel der Einbildung,
 Daß, wenn sie eine Freude nur erwartet,
 Sie gleich den Bringer jener Freude schaut;
 Und in der Nacht, wenn uns ein Schaudern angeht,
 Wie leicht erscheint ein Busch uns als ein Bär!

Hippolyta: Doch ist die Nachtgeschichte auserzählt
 Und allen so der Sinn verwirrt zusammen,
 Scheint's mir doch mehr als Bilder der Phantastik:
 Es wächst zu einem großen festen Ganzen,
 Wenn auch berückend und verwunderlich.

Was die poetische Phantasie mit der pathologisch und physiologisch erregten gemein hat, und wodurch sie sich zugleich auszeichnet, ist hier deutlich ausgedrückt. Ein gewisser Wahnsinn liegt in der Thätigkeit des Dichters, aber ein schöner, umfassender, Glauben weckender, Ganzes schaffender. Die Gedanken waren nicht mehr neu; durch die Ausfälle von Plato, Paulus und den puritanischen Kanzelrednern des Tages gegen die Poeten waren sie der Zeit Shakespeeres nahe gelegt; Sidney hatte auf solcher Sonderung der edlen und der mißbrauchten Einbildungskraft seine berühmte „Verteidigung der Poesie“ aufgebaut (gedr. 1595); die Elisabethiner verraten mitten im glänzendsten Gestalten oft ein elegisches Bewußtsein vom unrealen Charakter des Schönen auf Erden. Aber neu ist die geistreiche Einkleidung; zugleich zeigt uns die Stelle, daß Shakspeare während seiner Lehrjahre auch theoretisch über die Mittel und Ziele seiner Kunst nach Klarheit rang. Er ist nicht so naiv und spekulationslos aufgewachsen, wie man in Unterschätzung der englischen Renaissancebildung oft glaubt; nur sprach er sich gewöhnlich nicht so frei darüber aus wie da im Gelegenheitsgedicht.

Auf die stolzen Worte über die Poesie folgt als Schluß eine bescheidene Selbstparodie des Dichters und Schauspielers. Die Handwerkerrüpel führen die Geschichte vom fünften Liebespar auf, die „lustige Tragödie“ von Pyramus und

Thisebe, als Gegenstück zu der betrüblichen Komödie von Titania. So kläglich ihre Deklamation, ihr Drama und ihr Theaterapparat ist — Wand, Mondschein und Löwe durch Schauspieler markiert —, erklärt sich der Herzog Theseus doch befriedigt, in Anbetracht des schlichten guten Willens, während ihn große Gelehrte mit ihren periodenreichen, ausgeklügelten Begrüßungsreden oft enttäuscht hatten, weil ihnen das herzliche Wort fehlte: der Seitenhieb auf düffelhafte Akademiker ist unverkennbar.

Zu solcher Geringschätzung steifleinener Gelehrsamkeit stimmt es durchaus, daß Shakspeare über dies Stück wie über kein anderes eine Fülle volkstümlich-poetischer Elemente ausgegossen hat, mit echt volkstümlicher Gleichgiltigkeit gegen Anachronismen. Im Athen des Theseus redet er von Maifesten. Das Gefolge der Titania besteht nicht aus Nymphen, sondern aus dem elfischen Gesindel, mit welchem seine Landsleute Wald und Feld, Herd und Kirchhof bevölkerten, uralter Mythen eingedenk. Den vornehmen Hochzeitsleuten führt er die mimenden Tischler, Weber, Schneider, Kesselflicker vor, die man noch in den letzten Passionsspielen sehen konnte. Die Maske, die er bei Hof als Lieblingsform für Glückwünsche vorfindet, versieht er mit Gestalten aus den Märchen von Schwitterinnen und Spinnstuben; neben dem Zepher Oberons schwingt Puck den Besenstiel; zwischen hohen Aussprüchen über Liebe, Weltlauf und Poesie erklingen die Töne des Volksliedes, der Takt der Reigentänze, segnende Zauberprüche: „Elfen, sprengt durchs ganze Haus Tropfen heiligen Wiesenthau's"! Spenser, in vornehmer und gelehrter Umgebung herangewachsen, gefiel sich zeitlebens in einer exotischen und reflektierenden Manier; seine Zauberer sind Allegorien, hinter seinen Elfen stehen die Dämonen des Plato. Shakspeare, aus halb bürgerlichen, halb bäuerlichen Kreisen hervorgegangen, behielt auch, als er die Kunstpoesie gelernt, ein warmes, unmittelbares Verhältnis zu den natio-

nalen Gebräuchen und Gefängen, und vielleicht ist es gerade dieser Anhauch stammesverwandter Mythe, was bei uns den „Sommernachtstraum“ zu einem so beliebten Lustspiele gemacht hat.

Den politischen Erlebnissen seines Volkes ist er mit gleicher Theilnahme gefolgt. Beweis dafür sind seine Historien, die ausschließlich Stoffe aus der vaterländischen Geschichte behandeln.

Ein patriotischer Eifer sondergleichen war mit der Armadagefahr über England gekommen, gerade rechtzeitig, um Shakspeare von Anfang an kräftig mit zu modeln. Unter dem Eindruck des Sieges besann sich London auf ältere Mehrer und Erhalter des Reiches; eine Reihe gewaltthätiger und gewaltleidender Könige wurde auf der Bühne, als dem besten Forum der öffentlichen Meinung in einer Zeit ganz schwacher Parlamente, zu neuem Leben heraufbeschworen. Das Material dazu hatten Chronisten wie Holinshed und Hall — beide unter der ereignisvollen, zielbewußten Regierung der jungen Elisabeth in das politische Leben eingeweiht — in bequemer Form zugänglich gemacht. Die dramatische Technik für solche Stücke, bei denen eine gewisse Rücksicht auf historische Wahrheit zu einer losen Föhrung der Fabel zwang, zugleich aber doch der Hinblick auf die Seneca'sche Kunsttragödie zu starker, heroischer Charakterzeichnung einlud, war eben durch Marlow entwickelt worden, in der Historie von Tamerlan, dem Herkules-artigen Eroberer (1587). Marlow selber ließ auf den tartarischen Helden alsbald einen heimischen König, Eduard II., folgen. Auf diesem Boden erwuchsen Shakspeare's Königsdramen, nicht als ein von vornherein berechneter Cyklus, sondern zunächst ruckweise, wie es der Augenblick diktierte. Für das unmittelbare Eingreifen einer politischen Stimmung in die schöne Litteratur giebt es kaum ein imposanteres Beispiel.

Ein Stück aus der Mitte heraus, „Heinrich VI.“

Teil 1, entstand zuerst; es entsprach dem kriegerischen Patriotismus des Tages; es ist nationalstolz bis zum Fanatismus und so arm am Ewigen der Kunst, daß man es heute selbst bei Aufführungen des ganzen Cyklus bis auf wenige Spuren ansläßt. Der König, nach welchem das Drama heißt, ein gekrönter Knabe, unfähig seine streitenden Großen zu zügeln, worüber ihm in Frankreich Heer, Führer und Provinzen verloren gehen, ist nur eine hebende Gegenfigur für den eigentlichen Helden, den tapferen Talbot, der nach großen und glücklichen Thaten auf dem Schlachtfelde fällt, an der Seite seines Sohnes, ein Opfer des Knabenregiments. Eine andere Kontrastfigur, doppelt schwarz gehalten, um auf Talbot desto mehr Licht zu werfen, ist seine energische Gegnerin, die Jungfrau von Orleans, hier Pucelle genannt. Wirkt er als Mann durch eigene Kraft, so erscheint sie als Häre, als Siegerin von Teufels Gnaden. Daß er die Franzosen niedermächt, wird als heroisch gepriesen; daß sie das Vaterland gegen die Fremdherrschaft verteidigt, gilt für schändlichen Aufruhr und Verrat. Er stirbt sich zur Ehre, sie endet am Gerichtspfahl, nach feiger Lüge und nach entsetzlichem Sündenbekenntnis. Kein Wunder, daß sich die Rolle des Talbot in solcher Zeit als zugkräftig erwies; Zehntausende strömten, wie uns 1592 berichtet ward, ins Theater, um ihn bluten zu sehen; am 3. März desselben Jahres finden wir in Henslows Tagebuch zum erstenmal eine Aufführung von einem „Heinrich VI.“ erwähnt. Wohl mag man sich fragen, warum Shakspeare nicht lieber den Sieger von Agincourt auf den Schild erhob, den längst populären und leichter zu rühmenden Vater Heinrichs VI., dem er später am Schlusse des Cyklus ein so warmes, begeistertes Drama widmete? Daß er bereits jetzt mit Vorliebe auf seinen Heinz schaute, geht aus dem Eingang des Stückes hervor, wo er seinen frühzeitigen Tod beklagt: „Zu groß, um lang zu leben, fünfter Heinrich — bester Fürst,

den England je verlor!“ Aber ein unbekannter Dramen-
schreiber war ihm bereits mit den „Berühmten Siegen von
Heinrich V.“ zuvorgekommen, und Jahre mußten verfließen,
bis eine Neubearbeitung verlangt wurde. Auch auf dem
Gebiete der Historien ist also zu beobachten, wie er bei der
Wahl und Behandlung des Stoffes gerne von praktischen
Bühnenbedürfnissen ausging

Allerdings hat es nicht an klugen Leuten gefehlt, welche
ihm das Stück schlechtweg absprechen wollten. Denn es
wurde anfangs wie ein anonymes behandelt und erst 1623 in
der Folio ihm zugeschrieben; es habe nur stellenweise seinen
Ton, Klang, Stil, Vers und dergl., und die Heldenjüngfrau
von Domremy als heuchlerische Heze sei skandalös. Mit
solchen Gründen läßt sich Alles beweisen und nichts. Die
Nichterwähnung des Autors in der ersten Zeit erklärt sich
einfach daraus, daß Shakspeare noch keinen Namen hatte; bis
1598 steht er auf keinem Titelblatt, um dann aus Speku-
lation auf manches fremde gesetzt zu werden. Über Echtheits-
fragen gab es nach Shakspeares Tode keine berufeneren Zeugen
als seine vieljährigen Mitschauspieler Heminge und Condell, die
beiden Herausgeber der Folio, mit denen er zugleich, wie
aus seinem Testamente hervorgeht, besonders befreundet war;
sie mußten aus dem Gespräch, der Probe und dem Assen-
ausweis erfahren haben, was aus seiner Feder stammte; sie
hatten auch kein Interesse, ein echtes Stück von ihm zu über-
gehen oder ein unechtes ihm zuzumuten; bis künftige
Gründe vorgebracht werden, empfiehlt es sich daher, all das
und nur das für Shaksperisch zu halten, was sie als solches
bezeichneten. Ton, Stil, Vers, sie wechseln bei Shakspeare
von Periode zu Periode; im Anfang zumal können ihm
hundert Ungleichförmigkeiten angeklebt haben. Jeanne d'Arc
galt nicht bloß ihm sondern auch den englischen Chronisten
seiner Zeit als Teufelsdirne; andere von seinen Dramen,
selbst von den reiferen, enthalten ebenfalls Kräfteiten, über

die sich der moderne Städter beim Zuschauen entfetzt. Die mythenbildende Auffassung, als siele das Genie gelehrt vom Himmel und brauche nierals Kinderschuhe zu tragen, scheint unauktigbar. Endlich ist beim vorliegenden Drama noch zu erwägen, daß es Shakspeare später, als er die Königsdramen zu einem Cyklus ausgedehnt hatte, einschloß; im Epilog zu „Heinrich V.“ leitet er ausdrücklich zum Anfang von „Heinrich VI.“ über; wer ihm zutraut, er habe hiermit ein fremdes Werk, von dem zum Zusammenhang des Ganzen doch nur einige Scenen nötig wären, sich angeeignet, erweist ihm wahrhaftig wenig Ehre. Die Vergötterung des Genies thut dem Menschen, der es hat, oft Abbruch.

Das Schülerhafte an „Heinrich VI.“ Teil 1 wird besonders deutlich, wenn man beobachtet, wie Vieles Marlow nachgebildet ist. Marlows Tamerlan imponiert einer gefangenen Prinzessin derart, daß sie dem Eroberer wider ihren Willen auch ihr Herz übergiebt; ähnlich hat Shakspeare seinem Talbot ein Abenteuer mit einer französischen Gräfin angedichtet: er nimmt ihr Schloß ein, ebenso leicht, trotz ihrer feindlichen Vorkehrungen, und sie beugt sich in Bewunderung. Tamerlans Gegner, der schwache Perserkönig, steht ratlos vor seinen streitenden Vasallen und „spielt den Redner“; gleiches zeigt und sagt Shakspeare von Heinrich VI. Die Scene, wo Marlows Faust den Teufel nicht mehr zu regieren vermag, weil jetzt seine Zeit um ist, wiederholt sich bei der Gefangennahme der Pucelle. Das hat aber Shakspeare nicht gehindert, eine gelehrt bombastische Titelaufzählung in Marlows „Tamerlan“ zu parodieren, als „albern prächtigen Stil: der Türk, der zweihundfünfzig Reiche hat, schreibt keinen so verdrießlich langen Stil“ (A. IV Sc. 7). Da wundere man sich nicht, wenn alsbald (1592) Greene die berühmte Warnung an Marlow richtete, sich vor der „aufstrebenden Krähe, geschmückt mit unsern Federn“ zu hüten, und wenn er

auf die Tiraden hinwies, in denen der junge Shakspeare selber sich häufig erging.

Das Talbot-Drama fortzusetzen und die Darstellung auf die ganze Zeit Heinrichs VI. auszudehnen, war sichtlich ein Nachgedanke. So hatte auch Marlow zu seinem „Tamerlan“ einen zweiten Teil hinzugedichtet. Mitten in das Stück und ohne weiteren Zusammenhang damit wurde eine Scene gepflanzt, wo Herzog York von seinem greisen, im Tower gefangenen Onkel Mortimer erfährt, daß er nähere Ansprüche auf die Krone hat als der Knabe Heinrich VI. von Lancaster. In Wirklichkeit war der Onkel mit den Rechtsansprüchen ein jugendlicher Vetter gewesen und seit Jahren gestorben, in Freiheit und königlicher Gunst; aber Shakspeare hatte anfangs eine begreifliche Vorliebe für York, den Kameraden Talbots, den Verteidiger des Reiches gegen den unfähigen König, so daß er mit jugendlicher Phantasie die Angaben der Chronisten überhörte. Auch gegen Ende des Stückes, nach Talbots Tod, wurden einige Scenen eingefügt, um die Unglücksheirat zwischen Heinrich VI. und Margarethe von Anjou anzubahnen, welche die tiefere Ursache für den Sieg Yorks über Lancaster werden sollte. Thatsächlich war Talbot 1453 gestorben und Margarethe schon 1445 Königin geworden; aber mit Zeitangaben hat es Shakspeare immer leicht genommen. Die Braut war arm, von südlichem Temperament und durch die Verhältnisse bald gezwungen, sich ihrer Krone und Familie zu wehren; die Liebchaft mit dem Brautwerber Suffolk, der sie bei Shakspeare leidenschaftlich fröhnt, ist selbst den sagenreichen Chronisten der Elisabethinischen Zeit, wenige harmlos zu deutende Worte abgerechnet, unbekannt; daß sie mit dem ehrgeizigen Herzog Suffolk gegen ihren Gemahl sich verschworen, ist vollends von Shakspeare erfunden. Eigentlich nicht erfunden, sondern angegedichtet, nach Art der Tamora im „Titus“, der Isabella in Marlow's „Eduard II.“, der Klytemnaestra bei

Seneca; sie gehört dem einen weiblichen Haupttypus an, der in Shakespeares Tragödien hervortritt, den Megären und Teufelinnen, ärger in sündhafter Leidenschaft als irgend ein Mann, während der andere Haupttypus aus edlen Märtyrerinnen besteht, schön und schutzlos, hingebend und frommer, als es der Mannesnatur ansteht. Der Seelenkonflikt, um den es sich im Fortsetzungs-drama handelt, war hiermit eingeleitet.

Der Verlauf der Ereignisse in „Heinrich VI.“ Teil 2: der Anschlag der herrschsüchtigen Margarethe und des übermächtigen Suffolk gegen den Protektor Gloucester, der mit seiner Frau brutal aus dem Wege geräumt wird; der Sturz des übermächtigen Suffolk durch Adel und Volk; die Rache der Margarethe, welche sich an Somersset einen neuen Günstling wählt; Yorks Zug gegen den König, der leicht zu bewegen ist, Somersset preiszugeben, und der von Margarethe angezettelte Wortbruch gegen York, auf welchen dieser mit dem Siege von St. Albans antwortet (1455) — all das ist vom Dichter aus dem wilden Blute der Bettlerkönigin hergeleitet, welche sich selber entehrt, indem sie den Gatten heruntersetzt, sich selber schlägt, indem sie gegen die Patrioten ausholt, und doch mit der Konsequenz der bösen Heldin von Unthat zu thörichterer Unthat fortschreiten muß. Ihr Geist viel mehr als der des York durchweht das Stück. Nicht der ehrgeizig berechnende Politiker lenkt das Steuer, sondern das Temperament eines Weibes, eine Gemütsmacht, ein Elementarding. Die einzelnen Thatfachen sind meist aus Hall geschöpft, während sie für „Heinrich VI.“ Teil 1 mehr aus Holinshed stammten; Shakespeare arbeitete mit mehr als einer Chronik auf dem Pult; aber das ursächliche Band hat er mit freier Hand, ohne sogar die Charaktere zu schonen, geschlungen, und nur in der Art des Knotens merkt man den dauernden Einfluß Marlow's, wie sich im Einzelnen breit nachweisen ließe.

Obwohl die Politik sich bescheiden in der zweiten Linie hält, zeigt sich gerade auf diesem Gebiete am meisten das reisende Beobachten und Denken des ungefähr achtundzwanzigjährigen Dramatikers. York ist kein zufahrender Empörer, der eine naive Verschwörung anzettelt und durch die Blechschlacht von einem halben Duzend Statisten ein Reich gewinnt. Ursprünglich zeigt er nur Born über die Verluste in Frankreich und den jämmerlichen Hof, der sie verschuldet. Er hat ein besseres Recht auf die Krone als die Lancasters und wüßte sie auch besser zu hüten; Graf Warwick, der reine Patriot, von Shakspeare über alle Chronikenberichte hinaus zu der Korrektheit eines Chorus erhoben, stellt sich auf seine Seite; aber die Wege, welche York wählt, sind krumm und dunkel. Maulwurfartig wühlt er unter der Erde, in den Massen. Ein Schmied verrät uns zuerst seine Untriebe. Die Kenter stachelt er zum Aufstand und giebt ihnen an Jack Cade einen Führer. Er thut jetzt weit Ärgeres als die Chronisten ihm zuschreiben. Er läßt sich nach Irland schicken, um ein Heer zu sammeln und dann gegen den Monarchen zu führen, entläßt es aber, da er sich noch zu schwach fühlt, und spielt den Demütigen, bis ihm königlicher Wortbruch erlaubt, mit einem lauten, edel klingenden Pathos dem Hofe offen entgegenzutreten und zu siegen. Marlow, Greene, Shakspeare citiert Macchiavelli; die Potentaten der Zeit übertrugen seine rücksichtslosen antikifizierenden Machtlehren in die Wirklichkeit; sein Typus des Eroberers aus eigener Kraft — als des einzigen, der sich auf die Dauer halten kann — ward in Marlow's Tamerlan gleichsam verkörpert, und wie ein Studienkopf aus derselben Schule nimmt sich York an.

Noch schwerer war die Aufgabe, die dumpfen Proletarierhaufen, die auf York's Anstiften in London einen Anarchisten-aufstand wagen, uns verständlich und fühlbar zu machen. Shakspeare hat sie wie mit einer Vorahnung dessen gezeichnet,

was diese Kalibaue noch in späteren Jahrhunderten thun und träumen würden. Er gönnt ihnen nur eine Episode, in einem Momente politischer Zerrüttung, wie es auch in Wirklichkeit nie anders war; aber die Skizze verdient niedriger gehängt zu werden.

Trommeln. Cade, Dick der Metzger, Schmid der Leinweber treten auf und viele andere.

Cade. Wir, John Cade, so genannt nach unserm angeblichen Vater, begeistert vom Geiste, Könige und Fürsten zu stürzen, befehlen: Stillsein! . . .

Sobald ich König bin —

Alle. Gott erhalte Euer Majestät!

Cade. Ich danke euch, liebe Leute: — soll es kein Geld mehr geben; alle sollen auf meine Rechnung essen und trinken, und ich will alle in eine Livree kleiden, damit sie wie Brüder sind und mich anbeten als ihren Herrn.

Dick. Das erste, was wir thun müssen, ist, alle Gerichtsleute umbringen.

Cade. Das will ich auch. Ist es nicht himmelschreiend, daß aus der Haut eines unschuldigen Lammes Pergament gemacht wird? Daß Pergament, wenn es bekrigelt wird, einen Menschen umbringen kann? — Hallo! Wen bringt ihr da?

Schmid. Den Schulmeister von Chatham (wird hereingeschleppt); er kann lesen und schreiben und Rechnungen zusammenstellen.

Cade. O, abscheulich!

Schmid. Wir ertappten ihn, wie er den Jungen Aufgaben stellte.

Cade. Der Taugenichts! — Komm her, Bursch, ich muß Dich anhören. Wie heißt Du?

Schulmeister. Emmanuel.

Cade. Pflegst Du Deinen Namen auszusprechen oder hast Du ein Zeichen dafür wie ein ehrlicher, schlichter Mann?

Schulmeister. Gott sei Dank, Herr, ich bin so weit gebildet, daß ich meinen Namen schreiben kann.

Alle. Er hat gestanden: fort mit ihm! Er ist ein Taugenichts und ein Verräter.

Cade. Fort mit ihm, sag' ich! Hängt ihn, mit Feder und Tintenfaß um den Hals. (Er wird hinausgeschleppt.) — —

Dick. Mylord, es zieht sich eine Armee zusammen bei Smithfield.

Cade. So kommt, laßt uns mit ihnen fechten. Zuerst aber geht und legt Feuer an die Londoner Brücke und, wenn ihr könnt, brennt auch den Tower nieder. — Verbrennt alle Archive des Landes; mein Mund soll das Parlament von England sein.

John (für sich). Dann giebt es gewiß beißende Gesetze, wenn ihm nicht etwa die Zähne ausgezogen werden.

Cade. Und in Zukunft soll es nur mehr gemeinsames Eigentum geben.

Bote (tritt auf). Mylord, ein Fang, ein Fang! Da ist der Lord Say, der uns einen Shilling auf das Pfund zahlen machte zur letzten Kriegsteuer. (Wird hereingeschleppt).

Cade. Gut, zehnmal soll er dafür geköpft werden. — Ah, Du, Du Juchtener, Du rindslederener Lord! Nun stehst Du so recht als Zielscheibe da für unsere königliche Gerichtsbarkeit. — Du hast eine Lateinschule gegründet und dadurch in ärgster Verräterweise die Jugend des Reiches verdorben; und während unsere Vorfahren keine anderen Bücher hatten als die Kreide und das Kerbholz, hast Du das Bücherdrucken in Aufnahme gebracht; und dem König, seiner Krone und Würde zum Troß hast Du eine Papiermühle gebaut. Man wird es Dir ins Gesicht beweisen, daß Du mit Leuten umgehst, die gewöhnt sind, von einem „Nomen“ und „Verbun“ zu reden und solchen Lasterworten, die kein Christenohr vertragen kann. — Du reitest auf einer Decke, nicht wahr?

Say. Wie so?

Cade. Ha, Du solltest Dein Roß nicht einen Mantel tragen lassen, derweil ehrlichere Leute als Du in Wams und Hose gehen. —

Say. Sagt mir, ihr Leute, was ist mein Vergehen?

Lief ich nach Reichtum oder Ehre, redet?

Sind meine Kisten voll erpreßten Goldes?

Ist mein Gewand so kostbar anzuschauen?

Wem that ich weh, daß ihr mein Leben wollt?

Kein schuldlos Blut vergossen diese Hände,

Und keine Tücke haust in dieser Brust.

O laßt mich leben!

Cade. Ich fühle Mitleid in mir bei seinen Worten, aber ich will's zähmen: sterben soll er, wenn auch nur wegen seiner guten Verteidigung. Fort mit ihm! — Haut ihm den Kopf ab; brecht bei seinem Schwiegersohn ein, haut auch dem den Kopf ab und bringt beide auf Stangen hierher.

Die Scene hat einen geschichtlichen Kern, wenn diese Grundsätze auch nicht von Jack Cade 1450 bezeugt sind, sondern vom Anarchistenführer Wat Tyler 1381: der ließ wirklich die Gerichtsleute verbrennen, die Archive zerstören, die Gefängnisthüren erbrechen, die Lehrer in den Lateinschulen den Unterricht abschwören, und wehe dem Gebildeten, der unter seine Rotten geriet, besonders wenn er Feder und Tintenfaß trug, denn selten oder nie „entkamen solche mit dem Leben“ (Holinshead's Chronik S. 740). Schwerer noch als die äußere Wahrheit fällt es aber ins Gewicht, daß sich ein Shakspeare den Losbruch wilder Proletarier so vorstellte: ein eigennütziger Hezer im Hintergrund, die Regierung schwach und uneinig, die Schlagworte utopisch, die Thaten vandalisch und die Frucht ein ärgerer Tyrann als je zuvor, der glücklicherweise durch die Zuchtlosigkeit der eigenen Leute bald erliegt.

In „Heinrich VI.“ Teil 3 lärmt die Politik auf den Brettern herum mit einer Unordnung, welche abstößt, bei näherem Zusehen jedoch nicht ohne Absicht ist. Nur in diesem Hexensabbath von Empörung und Treubruch, Grausamkeit und Herrschsucht, in diesem Sumpfe von Blut kann der Drache aufwachsen, dessen Charakterentwicklung die Hauptsache bildet: Gloster, später Richard III. Margarethe, die bisherige Unholdin, und ihr Besieger, der türkische York, werden sofort in den Schatten gestellt von seinem buckligen, an dritter Stelle geborenen Sohne. Mit Zähnen auf die Welt gekommen, hart veranlagt, weßt er seine Härte zunächst nur im Dienste seiner Familie und nach dem Beispiel fremder Roheit; wie andere vor ihm tritt er mit einem abgehackten Feindeskopf in der Hand auf die Bühne, unmittelbar nach dem Siege bei Wakefield, und drängt den Vater zu gewissenlosem Eidbruch und Thronraub. Dann giebt ihm die Nachricht, daß der Vater von den Lancasters gefangen und unter Hohn erstochen wurde, den Anlaß — oder Vorwand: denn

Leidenschaft ist voll Selbstheuckelei —, jedem Reste von Menschlichkeit abzuschwören: „Thränen für Kinder“! Auch der Familiensinn schwindet ihm, da sein Bruder Eduard IV., dem er mit dem Schwerte zur Krone verholpen, schnell den Tyrannen herauskehrt, einer bloßen Willkürherrschaft folgend die hübsche Witwe Elisabeth Grey zur Königin erhebt, keine Dankbarkeit kennt und sogar den redlichen Warwick, den großen Helfer der Yorks, durch schmählische Rücksichtslosigkeit zum Abfall treibt. Da faßt er den Gedanken, selber nach dem Throne zu streben. Zur Liebe tangt er nicht, schon wegen seiner Mißgestalt; wenigstens redet uns und ihm seine Herrschsucht dies vor. So sieht er nur mehr in einem gierigen Ehrgeiz ein Lebensziel. Mehrere Persönlichkeiten stehen der Erbfolge näher; das fordert aber nur seine schlimmen Talente desto lebhafter heraus. Mit tückischer Treue leistet er dem königlichen Bruder Heeresfolge, um den durch vieles Unglück gebrochenen und geweihten Greis Heinrich VI. samt dessen Sohn, kaum daß sie gefangen sind, zu erstechen und zugleich auf seinen zweitältesten Bruder, den aufständischen Clarence, das volle Mißtrauen Eduards IV. zu lenken. „Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem“. Er ist ein Riese mit einer einzigen Idee und will es sein. Hiermit schließt diese Historie; unmittelbar darauf kann der Vorhang zur nächsten, zu „Richard III.“, emporrauchen, wo wir nach einem kurz wiederholenden Monologe sofort mitten in der Handlung stehen, weil „Heinrich VI.“ Teil 3 als Exposition dient, als Vorspiel, das in der Entwicklung dieses Dämonencharakters Einheit und Steigerung hat.

Das Rätsel der Richardgestalt, einer berufenen Herrschernatur, die nur in leidenschaftlichem Bethätigungstrieb die sittlichen Grundlagen des Herrschens vergißt, um durch den Untergang das erschütterndste Zeugnis für sie abzulegen, ist dem Dichter in den Grundzügen von der Geschichte selber aufgegeben. Shakspeare ging mit jugendlicher Überkraft und

Freiheit daran, erklärende Vorstufen zu ersinnen. Zur Zeit der Schlacht von Wakefield 1460, wo uns Richard mit dem abgehackten Kopf erschreckt, war er thatsächlich bloß acht Jahre alt; das wäre selbst für ein mit Zähnen geborenes Kind zu frühreif. Auch die Heirat Eduards IV. und die Bräutereiung Warwicks 1464 wird den zwölfjährigen Richard nicht so tief ergriffen haben. Daß er 1471 den Lancasterprinzen und Heinrich VI. ermordet, ist das erste, was ihm die Chroniken aufbürden; vage Gerüchte hatten Shakspeare hierin vorgebildet; das Volk hatte seit langem begonnen, die Jugend des Mordmörders sich auszumalen. Man hat in dieser Schlimmfärbung Richards allerlei politische Tendenzen des Dramatikers gewittert. Der Königin Elisabeth zuliebe habe Shakspeare ihn, als den Gegner ihres Großvaters Heinrichs VII., angeschwärzt; dementsprechend auch den Charakter seines Vaters York, der im Talbot-Drama noch sehr sympathisch erschien, allmählich gedrückt; den Dulder Heinrich VI. dagegen immer mehr gehoben und fast mit einem Heiligenschein umrahmt, um ihn kurz vor seiner Ermordung in einer berühmten Episoden-scene dem kleinen Heinrich Tudor prophetisch die Hände auflegen zu lassen. Sicherlich war es Shakspeare und seiner Truppe lieb, die Dinge so darstellen zu können. Aber die ganze Position der Tudors, ihre Volkstümlichkeit und ihre warme Theilnahme an der nationalen Litteratur beruhte darauf, daß der Dichter, um ihr Emporkommen zu preisen, nicht zu lügen brauchte. Shakspeare befand sich mit der Geschichtschreibung seiner Zeit in vollem Einklang, wenn er gegen den alternen Heinrich VI. immer milder wurde, die folgenden Unglückstifter dagegen — Margarethe, York, Richard — an Wildheit zunehmen ließ. Die Segnung Heinrichs VII. fand er in den Chroniken; nur ihre Auslassung wäre aufgefallen. York war eine gemischte Natur; Shaksperes Historie behandelt ihn rein vom patriotischen Standpunkt: so lange er für England

fühlt und kämpft, genießt er Achtung, und sobald er zum selbstsüchtigen Prätendenten wird, rückt er sich selbst in schiefes Licht. An der Ausweitung der Richard-Figur braucht einfach der Künstler gearbeitet zu haben, erfüllt von vaterländischem Sinn; es war die erste tief eindringende Charakterstudie Shaksperes und blieb seine ausführlichste.

Rasch entfaltet dann die besser geordnete Historie „Richard III.“ den Höhepunkt und Fall des Helden.

„Der mörderische Machiavelli soll von mir noch lernen“, sagt Shaksperes Richard, und in der That stellt er die Thronräuberei aller seiner Vorgänger in den Schatten. Mit Schlanheit und Energie weiß er seinen älteren Bruder Clarence bei dem König zu verdächtigen und in den Tower zu bringen, worauf ein Paar Banditen — Abbilder der Marlow'schen in „Eduard II.“ — genügen, um ihn zu erstechen: eine sehr freie Ausdeutung von Holinshed's Angabe, Richard dürfte sich über die bekannte Hinrichtung von Clarence in einem Faße Malvasier Weins gefreut haben! Mit der plötzlichen Todesnachricht erschreckt er den König, so daß dieser stirbt: eine Fabel, erfunden vielleicht nach einer Anregung in Marlow's „Eduard II.“, wo böse Worte als Mordmittel mit erwähnt werden. Mit berechneter Schauspielerei wirbt er um Anna, die Witwe des von ihm ermordeten Lancaster-Prinzen, beim Leichenbegängnis auf offener Straße neben der blutigen Bahre ihres Schwiegervaters und gewinnt sie: eine aus der Luft gegriffene Situation, welche abermals auf Marlow, auf der Werbung des Scythensführers Tamerlan um die Liebe der beleidigten, gefangenen Prinzessin Zenokrate beruhen dürfte. Mit Buckingham und ein paar andern Helfershelfern, die er später leicht abschüttelt, legt er dem Minister Hastings, dem Beschützer der jungen Königsjöhne, den Kopf vor die Füße — von hier an endlich auf leidlich historischer Grundlage —, bewegt die Bürgerschaft, ihm die Krone anzubieten, und besteigt den Thron. Kein Mensch

ist da, der ihm Stand hielte; jede Abwehr schlägt er durch; kein Gegenspiel kann sich entwickeln. Nur drei arme Königinnen, geschützt durch ihre Wehrlosigkeit, bringen ihm gegenüber mit Unglücksweisagungen und Flüchen das Urtheil der Sittlichkeit zum Ausdruck. Es sind Richards eigene verwitwete Mutter, Eduards IV. Gattin Elisabeth und Margarethe, die alte, verlassene Unheilstifterin: ein traurig furchtbarer Chor von drei Generationen. Doch auch ihre Warnungen prallen ab an seiner Eisenstirne, ironisch antwortet er auf ihr grauses Pathos, mit einem Trommelwirbel überwindet er sie, und nachdem er Anna ins Jenseits befördert, gelingt es ihm noch, von Eduards IV. Witwe die Hand ihrer Tochter zu erbitten. Er nimmt sogar den Schein der Tugend und Demut in seinen Dienst, umgiebt sich mit Bischöfen, klagt über die schlechte Welt und spielt, wie Marlow's Tamerlan, mit Wollust die Geißel Gottes. Selbst der Himmel soll ihm dienen.

Macchiavelli warnt seinen Emporkömmling vor übermäßiger Grausamkeit im Gebrauche der gewonnenen Macht. Wir werden später bei Heinrich IV. sehen, wie dieser Usurpator den Wink befolgt und durch eine passende Milde in der That die Herrschaft behält. Richard III. vergißt in diesem Punkte seine gewohnte Klugheit. Kaum besteigt er den goldenen Stuhl und berührt sein Ziel, so stört das Gewissen, das sich bisher nur in schrecklichen Träumen zu regen vermochte, seine Circel. Die verlachte, mißbrauchte Sittlichkeit! Der erste Gedanke, der unter der Krone durch sein Gehirn zuckt, ist: „Doch soll der Glanz uns einen Tag bekleiden? Ob er wohl dauert und uns Lust gewährt?“ Denn jetzt hat er Raub, seine Verbrechen und deren Wirkung zu bedenken. Sein zweiter Gedanke richtet sich daher auf Eduard V. und dessen Bruder, auf die zwei Söhne von Eduard IV., als auf dessen rechtmäßige Nachfolger: „Ha, bin ich König? Ja, — doch Eduard lebt. — Und kurz: ich

wünsche die Bastarde tot“. Aber Buckingham findet den Wunsch zu entsehrlich, wird bedenklich, fällt ab, organisiert den Einfall Richmonds, des späteren Heinrich VII. Richard hat zwar bald andere Werkzeuge, um die Prinzen zu morden; er fängt sogar noch Buckingham und läßt ihn hinrichten; aber angesichts des Abscheus, den seine That der Nation einflößt, wächst sein Mißtrauen ins Krankhafte. Er hält auch den arglosen Stanley für einen Verräter und treibt ihn dadurch zum wirklichen, entscheidenden Verrat. Durch Richard selber, durch sein Gewissen, wird Richard trotz seiner überlegenen Armees, Feldherrnerfahrung und Tapferkeit bei Bosworth (1485) besiegt. Man hat Richard III. einen Teufel genannt; er selber hätte nichts dagegen gehabt; doch fällt er aus Gottesfurcht. Mit Recht sagt er in der letzten Nacht, nachdem er die dräuenden Geister der von ihm Ermordeten gesehen: „Ich übe selbst an mir die Rache aus.“

Hiermit schließt die eine Hälfte der Königsdramen; die ältere nach der Entstehungszeit, die jüngere nach der geschichtlichen Reihenfolge. Leicht ist es dem Dichter nachzuempfinden, wenn er im letzten Epilog durch den Mund Heinrichs VII. seine patriotische Freude ausdrückt über die Begrabung so trauriger und langer Bürgerkriege, über die Einigung der roten und weißen Rose, über den lachenden Reichtum und die frohen, glücklichen Tage, die der Friede seitdem über England ausschüttete. Der Epilog geht aus in einen Segensspruch; war es doch Elisabethinische Sitte, daß die Schauspieler, ehe der Vorhang sank, das Knie beugten und für die Königin beteten; eindringend genug mag es nach solchen Scenen da geklungen haben:

Zerbrich die Waffen der Verräter, Herr,
Die jene Schreckenszeit erneuen möchten,
Daß England weinen müßt' in Strömen Bluts!
Der lebe nicht und schmed' des Landes Frucht,
Der unsrer schönen Heimat Zwietracht sucht.
Der Bürgerkrieg ist aus, des Friedens Samen
Erblühe lang: Sprich selber, Herrgott, Amen!

Stammtafel zu c KÖ

Edward I

1. Edward,
der schwarze
Prinz,
† 1376.

2. Lionel,
† 1368.

3. John von Gaunt, Herzog von

Heinrich IV.
(Bolingbroke),
1399—1413.

Philippa, verm.
Mortimer.

Richard II.
1377—1399.

Roger Mortimer,
† 1399.

Heinrich V.
1413—1422,
verm. 1420
mit
Katharina
von
Frankreich.

Thomas
von
Clarence,
† 1421.

Johann
von
Bedford,
† 1435.

Hun
v
Gloc
† 1

Edmund Anna
Mortimer, Mortimer.
† 1425.

Heinrich VI.
1422—61,
verm. 1445
mit
Margarethe
von Anjou,
† 1471.

Edward,
Prinz von
Wales,
verm. 1470
mit
Lady Anna
(geb. Nevil),
† bei
Tewkesbury
1471.

Arthur,
† 1502,
verm. mit
Katharina
v. Spanien.

Margaret
verm. m
Jakob IV
von Schottl

Jakob V
† 1542

Maria Stu.
† 1587

Jakob
1603—23

d) Königsdramen.

1., † 1377.

on Lancaster.

4. Edmund, Herzog von York,
† 1402.

Johann
Beaufort,
Earl von
Somerset,
† 1460.

Richard, Earl von Cambridge,
verm. mit Anna Mortimer.
† 1415.

Johann.

Richard Plantagenet, Herzog von York,
† bei Wakefield 1460.

Margarethe,
verm. mit
Edmund
Tudor, Earl
v. Richmond.
aus einer 2. Ehe
der Katharina
v. Frankreich.

	<i>Edward IV.</i>	<i>George,</i>	<i>Richard III.</i>
	1461—83,	Herzog von	(Gloster)
	verm. 1464 mit	Clarence,	1483 bis
Elisabeth Wydeville	verw. Grey.	† 1478.	22. Aug. 1485.

Heinrich VII.
(Richmond),
1485—1509,
verm. 1486
mit
Elisabeth
von York.

Elisabeth von York.	<i>Edward V.</i> † 1483.	Richard, † 1483.	Edward, Mar- garethe. † 1499.	Lady Anna († 11. März 1485).
------------------------	-----------------------------	---------------------	-------------------------------------	------------------------------------

mit
Edward,
Prinz
von Wales,
geb. 1473,
† 1484.

Heinrich VIII.
1509—47, verm. mit

Katharina v. Spanien. Anna Boleyn. Jane Seymour.

Marie die Katholische,
1553—8,
verm. mit Philipp II.

Elisabeth,
1558—1603.

Edward VI.
1547—53.

Aber Shakspeare grub tiefer. Verräter, die sich auf den Thron zu schwingen vermögen, müssen doch eine gewisse Berechtigung haben. York wäre nie aufgekomen, wenn Heinrich VI. bloß ein schwacher Monarch, wenn nicht zugleich sein Recht auf die Krone schwach gewesen wäre. Die Schuld lag weiter zurück bei seinem Großvater Heinrich IV., welcher mit einer allerdings parlamentarischen Revolution den rechtmäßigen König Richard II. gestürzt und mit seiner Person das Hans Lancaſter auf den Thron geſetzt hatte (1399); und auch bei Richard II. ſelber. Dieſe Anfänge mußten vorgeführt und nicht bloß erwähnt werden, wenn alle die folgenden Verbrechen, die am dritten Richard den Ausläufer und Rächer, den Nachrichten und das letzte Opfer fanden, recht einleuchten ſollten. Indem Shakspeare zu ſolchem Behuſe einen „Richard II.“ dichtete, ſchritt er von der Darſtellung individueller Sittlichkeit vor zu der Idee von Schuld und Sühne eines ganzen Hauſes, dem größten Motive der altgriechiſchen Tragiker, das in England beſonders durch Senecas Scenen vom Hauſe Atreus bekannt war, aber vor Shakspeare nie ſelbſtändig behandelt wurde.

In Bezug auf die Abfaſſungszeit „Richards II.“ läßt ſich wenigſtens die Reihenfolge innerhalb der Hiſtoriengruppe beſtimmen. „Heinrich VI.“ Teil 2 und 3 erſchienen 1594 und 1595 in ſchlechten Ranbauzgaben, vermutlich im Theater nachgeſchrieben und dann von fremder Hand zuſammengeſlickt; aber ſchon im Sommer 1592 hatte der ſterbende Greene jenen Verſ aus Teil 3 vom „Tigerherz in Weibeshaut“ — nämlich Margarethe — in parodiſtiſcher Umbildung gegen Shakspeare citiert; „Heinrich VI.“ Teil 3 war damals offenbar das neueſte und kühnſte Werk des aufſtrebenden Dramatikers. Aus demſelben Guß und unmittelbar daran gereiht iſt „Richard III.“, zuerſt gedruckt 1597; wer könnte ſich zwiſchen den „Piccolomini“ und „Wallenſteins Tod“ ein anderes Geſchichts-drama von Schiller geſchrieben

denken? „Richard II.“, obwohl in demselben Jahre wie „Richard III.“ in die Öffentlichkeit gebracht, ist schon aus diesem Grund eher für das jüngere Stück zu halten. Dazu gesellt sich, daß die sittlichen Erwägungen in „Richard II.“ das andere Stück bereits voraussetzen, aber nicht umgekehrt; die Ausblicke auf die Folgezeit versprechen hier bereits ein Strafgericht am Ende des Zyklus, während die Rückbeziehungen in „Richard III.“ nur einen historisch belehrenden Charakter tragen. Weissagungen wie die des Bischofs bei Heinrichs IV. Thronbesteigung (Richard II. A. IV Sc. 1 B. 137 ff.) müssen wir später eintreffen sehen, wenn dem Ganzen nicht der Grundstein fehlen soll:

Das Blut der Bürger wird den Boden düngen
Und ferne Zukunft stöhnen um den Greuel.
O, wenn ihr Haus so gegen Haus erhebt,
Der schmerzenreichste Zwiespalt wird es sein,
Der je auf die verfluchte Erde fiel.

Es gab zu Shakespeares Zeit noch ein Stück über Richard II., und ist es uns auch verloren, so wissen wir doch, daß es alt und revolutionär war, denn am Abend vor dem Aufstand des Grafen Essex 1601 ließen es sich die Verschworenen zur Ermütigung vorspielen. Shakespeare hat seinem Drama die denkbar loyalste Färbung geliehen, sicher nicht bloß mit Rücksicht auf Elisabeth, zu deren Lebzeiten dennoch die Absetzungsscene unterdrückt und ungedruckt blieb; sondern in redlicher monarchischer Überzeugung, wie sich schon daraus ergibt, daß er bei jeder Gelegenheit, in Lust- und Trauerspielen, einen Fürsten als Vertreter der irdischen Gerechtigkeit anbrachte.

Shakespeare räumt zwar ein, daß Richard II. gröblich gefehlt hat, indem er Schmeichlern sich anvertraute, einen Patrioten, der ihn darin zu stören wagte, im Stillen beseitigen ließ, dessen Rächer Heinrich von Lancaster, den späteren Heinrich IV., verbannte und überdies seines Erbes beraubte.

Er zeigt ausführlich, welche mystisch-eitle Vorstellung Richard von seinem Gottesgnadentum hat, wie selbstsüchtige Thoren ihn darin bestärken und wie er es darüber versäumt, gegen Heinrichs Aufrüstung die richtigen Maßregeln zu treffen; denn die Steine seines Landes, wähnt der Verblendete, müßten für ihn aufstehen und Gott selber die Engelslegionen senden, um seinen Gesalbten zu beschützen. In solcher Erwartung läßt sich Richard, im Verborgenen auf Rache sinnend, gefangen nehmen, vor das Parlament führen, und sich die Ab dankungsurkunde vorlesen; er denkt nur an seine angestammte Würde, die zu verdienen er doch unterlassen hat; er wehrt sich nur mit Worten um die Majestät, welche in ihm so gekränkt werde; vor seiner Königserscheinung sollen die Meuterer in den Staub sinken, und da sie es nicht thun, verlangt er in offenem Parlament einen Spiegel, um sich zu überzeugen, ob er noch dasselbe Antlitz trage, das sonst allen Ehrerbietung einflößte. Er verwechselt das Dogma mit dem Sein, denkt mit der Phantasie, deren er nur zu viel besitzt, statt mit dem realen Verstande, verfügt daher über eine lyrisch-üppige Schönheit der Rede, entbehrt aber die Zielbewußtheit des berufenen Herrschers: hierin das reinste Gegenstück zum dritten Richard. Daher erscheint auch am Schlusse statt des erhofften Wunders ein Mordmörder.

Aber, erklärt der Dichter zugleich durch Heinrichs eignen Vater, „wenn Gottes Stellvertreter Unrecht thut, mag Gott es rächen: ich will nimmermehr die Horneshand gegen seinen Diener heben.“ Das glücklichste Land, lehrt er durch den Bischof, gerät ins Unglück, wenn „Untertanen das Urtheil fällen über ihren König“. York ist als das Muster eines Royalisten hingestellt: er tritt seinem königlichen Neffen, kaum daß dieser die Beschlagnahme von Heinrichs Erbe ausgesprochen, mit unerbrochener Warnung entgegen; er zieht sich, kalt abgewiesen, vom Hofe zurück, ohne jedoch dem Empörer Heinrich, seinem gekränkten Verwandten, sich anzu-

schließen. Kopfschüttelnd sieht er diejen krönen, da er doch einen nähern Thronerben wüßte; dann ist er aber auch dem neuen Könige tren bis zum Äußersten, denunziert ihm eiligst den Verrathsplan, den er beim eigenen Sohn entdeckt — „Sattelt mein Pferd! Gebt mir die Stiefel, sag' ich, sattelt mein Pferd!“ — und widersetzt sich sogar seiner Begnadigung. Er handelt nur nach den Gesetzen, nach der Konstitution des Landes. Die Minister mögen sorgen; wenn ihre Köpfe fliegen, verliert er kein Wort des Mitleids; aber die Krone intakt! Auch Heinrich IV. empfindet im Grunde seines Gewissens nicht anders, fühlt sich als Usurpator, läßt den Mörder, der ihn von Richards Existenz befreit, unbelohnt und ist milde gegen Yorks Sohn, weil er in dessen Empörung das Ebenbild der eigenen, sowie die erste Strafe des Himmels erkennt. Der Fluch des sterbenden Königs — „in ewigem Feuer brenne diese Hand, die so mich mordet“ — beginnt daher vor unsern Augen sich zu erfüllen.

Mehr als ein großer englischer Staatsmann hat Shakespeeres Historien als die beste Einführung in die vaterländische Geschichte gerühmt. „Richard II.“ schließt sich verhältnismäßig noch am engsten an die Chroniken an, speziell an Holinshed. Dennoch ging es auch da nicht ohne Veränderung und Einschlebung von Charakteren ab, von minder wichtigen Freiheiten zu geschweigen. Die weiblichen Rollen des Stückes — die Königin und die Herzogin von York — sind Sympathiefiguren, von deren wirklicher Teilnahme an den Ereignissen uns so gut wie nichts überliefert ist. An Richard ist das Gottesquadium, das schroffe Auftreten gegen York, die schönrednerische Haltung im Parlament u. a. wenigstens sehr übertrieben, manche schlechtere Handlung übergangen. Man leistet also dem Dichter einen schlechten Dienst, wenn man ihn für einen Geschichtsprofessor ausgiebt. Aber wer weiten politischen Blick, ernst ethische Auffassung und höhern natio-

nalcn Sinn zu verbreiten wünscht, der hat allerdings jedwedem Volke keine bessere Lektüre zu empfehlen als die der Königsdramen, bei deren Abfassung Shakspeare selber jene Eigenschaften in sich gefunden hat.

Die Falstaff-Periode.

*I know you all, and will a while uphold
The unyok'd humour of your idleness.*

Heinr. IV 1.

A. 1 Sc. 2, 199—200.

Zu Weihnachten des Jahres 1594, als der Hugcnottenkönig Heinrich IV., Elisabeths bisheriger Schützling, katholisch und hiermit die politische Lage für sie ziemlich unerfreulich geworden war, traf man im Palaste zu Greenwich Vorbereitungen, um zwei erheiternde Stücke aufzuführen. Richard Burbadge, Shakspeare, der Clown Kempe und andere Mitglieder der Lord Kämmerer Truppe schritten die breite Landungstreppe von der Themse herauf in die gotischen Hallen und spielten vor der gnädigen Gebieterin, welche ihnen dafür zwanzig Pfund spendete. Es ist das erstemal, daß wir den Dichter bei Hof nachweisen können. Einen Tag darauf gelangte seine „Komödie der Irrungen“ in einem der vornehmen Rechtsinstitute von London zur Aufführung, in der prächtigen Speisehalle von Gray's Inn. Zugleich finden wir ihn jetzt in Berührung mit den hochadeligen Gesellschaftskreisen, wo man nach der Mode der Renaissance das Leben geschmackvoll zu genießen suchte, in Bonmots konvergierte, in Sonetten sich Liebe und Freundschaft erklärte, mit weltchmerzlicher Philosophie sich Briefe schrieb

und zwischendurch mit gesunder englischer Verbtheit nach der Krone langte. Sir Philipp Sidney, der die Krone Polens ausschlagen mußte, weil Elisabeth das „Juwel ihres Hofes“ nicht verlieren wollte, hatte seinen Adelsgenossen kürzlich in einer schwungvollen „Verteidigung der Poesie“ auseinandergesetzt, wie der Poet eigentlich der Fürst unter den Philosophen und der Monarch unter den Gelehrten sei; rühmend wies er auf die Könige, Kardinäle und Reformatoren hin, die sich als Patrone der Dichtkunst bewährt hatten; „daß sie gerade in England einen kühlen Empfang findet, beklagt selbst die Erde und bestreut daher unsern Boden mit weniger Lorbeeren als in früheren Zeiten.“ Es war also für Shakspeare eine günstige Konstellation, um hohe Verbindungen anzuknüpfen, und daß er von ihr Gebrauch machte, ist uns wenigstens in einem Falle sicher bezeugt. Vieles, was diese zweite Periode seines Schaffens von der ersten unterscheidet, macht unter solchen Umständen den Eindruck, als wäre es der Reflex einer halb geistreichen und vornehmen, halb rauschenden und tollen Geselligkeit.

Unter den jungen Höflingen zeichnete sich damals der Graf Southampton durch Reichtum, rege Theaterinteressen und eine ideale Gesinnung aus, welche ihn mit dem Grafen Essex in so enger Freundschaft verband, daß er ihm wenige Jahre später in einen unbesonnenen Aufstand und fast auf das Schaffot folgte. Als die Pest 1592—3 für eine Saison die Schauspielhäuser schloß und Shakspeare während dieser Pause sein Epos „Venus und Adonis“ in den Druck gab, widmete er es dem neunzehnjährigen Southampton und zwar noch in sehr bescheidenen, ferne stehenden Ausdrücken: „Ich weiß nicht, wie weit es Aufstoß erregen wird, wenn ich meine unpolierten Verse Eurer Lordschaft zueigne.“ Ein Jahr später, 1594, widmete er die ernstere Paralleldichtung „Lucycrezia“ demselben Southampton und wählte dabei beträchtlich andere Ausdrücke: „Die Liebe, welche ich Eurer Lord-

schaft zueigne, ist ohne Ende; -- die Sicherheit, welche ich von Euerm ehrenwerten Charakter habe, nicht der Wert meiner ungelehrten Verse, verspricht ihnen die Annahme." Man kann daraus wohl auf ein intimer gewordenes Verhältnis schließen, auch wenn man eine Anekdote des siebzehnten Jahrhunderts, wonach Shakspeare von Southampton ein großes Darlehn empfangen habe, als übertrieben in Zweifel zieht.

Bezeichnend ist auch die Auffassung, mit welcher hier Shakspeare die tragische Geschichte von der entehrten Römerin darstellt. Er berücksichtigt in besonderem Maße aristokratische Interessen. Um die Ehre, heißt es da, dreht sich der ganze Streit des Lebens; gegen sie kämpft der Reichtum, kämpft die Lust; „o Schmach dem Rittertum und Waffenschimmer,“ wenn der Tarquinier Prinz einer edlen Frau in ihrem eigenen gastlichen Hause Gewalt anthut! Nach dem Verbrechen fühlt dieser selbst die Niedertracht und schleicht sich wie ein diebischer Hund von dannen. Mit Recht hat Rom ein solches Fürstengeschlecht auf ewig verbannt!

„Lucrezia“, höfischer als „Venus und Adonis“, treuer der antiken Sage des Livius und Ovid sich anschließend, stilistisch noch reicher an glänzenden Metaphern, Allegorien und Gegensätzen, brach dem Namen Shakspeare litterarisch die Bahn. Dramen für die Londoner Theater waren eine zu volkstümliche Gattung, um ihren Dichtern in den Schriften der Gelehrten eingehendere Beachtung zu verschaffen. Aber noch in demselben Jahre 1594 begann eine Reihe gereimter und reimloser Lobreden auf den „süßen“ Sänger von „Adonis“ und „Lucrezia“, der als solcher in eine Gruppe mit Spenser gestellt ward. Es scheint, als hätte der Erfolg dieser heute wenig geachteten und gelesenen Epen erst seine Dramen ins volle Licht gerückt. Denn ebenfalls im Jahre 1594 fing man an, sie zu drucken, und Francis Meres, „Magister artium von beiden Universitäten,“ der ihnen 1598 in einer „Vergleichung unserer englischen Dichter mit den griechischen,

lateinischen und italienischen“ das erste Lob spendete, sie mit den gefeierten Werken eines Plautus und Seneca in Parallele stellte, auch je sechs von den Lustspielen und den ernstern Stücken mit Namen hervorhob, ging von Shakespears „honigzüngigen“ Ovid-Dichtungen aus und widmete ihnen die breiteste Besprechung.

Mit den gesellschaftlichen und litterarischen Erfolgen verbanden sich günstige Einnahmen, und ihre erste Wirkung ist charakteristischerweise darin zu beobachten, daß Shakespears Vater, vor kurzem noch ohne pfändbaren Besitz und in Arrestgefahr, 1596 beim Heroldsamt um einen Wappenbrief einkam. Einer angesehenen Familie mit den entsprechenden Mitteln war ein solches Gesuch kaum abzuschlagen. „Zur Anspornung der Nachkommen, auf welche diese Erwerbung nach altem Brauch und Recht übergeht,“ erhielt jetzt die Familie als Schildzeichen einen goldenen Speer mit eiserner Spitze und als Helmzier einen silbernen Falken, die Schwingen ausgebreitet, den Goldspeer in den Krallen. Zugleich nahm Shakespears Vater einen alten Prozeß um ein Gut der Arden-Familie auf, obwohl ohne sichtlichen Erfolg. Er selber kaufte im nächsten Jahre, 1597, das größte Haus in Stratford, New Place genannt, welches ein Londoner Seidenhändler und Bürgermeister vor hundert Jahren herrschaftlich ausgebaut hatte. Es war aus Ziegeln und Holz hergestellt und umschloß eine Kapelle der Dreifaltigkeit; auch zwei Speicher, zwei Gärten und anderes Zubehör waren dabei. Zur Zeit von Shakespears Kindheit zahlte der Mann, der es besaß, die größte Armensteuer; jetzt ward der Dichter auf einen Schlag der große Mann des Ortes. Noch ein Jahr, und wir ersehen aus einem Geschäftsbrief, wie sehr sich die Leute im nahen Shotton freuen würden, wenn er auch bei ihnen ein Stück Geld auf Grund und Boden anlegen wollte; er solle doch den Pacht der Stratforder Zehnten kaufen: „das würde ihn sehr emporheben und uns nützlich sein.“

Gleichzeitig läßt ihn der Bericht einer Getreidekommission als einen der größten Kornbesitzer von Stratford erscheinen. Ein Brief taucht auf, vom Stratforder Bürger Adrian Quiney an seinen Sohn Richard gerichtet, der in London Geschäfte zu besorgen hatte (1598): „Wenn Du mit William Shakspeare handelst, oder bei ihm Geld empfängst, ist es recht.“ Ein Brief vom jungen Quiney schließt sich daran, an Shakspeare selbst gerichtet, der einzige Rest, der sich von seiner Korrespondenz erhalten hat; es ist eine Bitte um ein Darlehen von dreißig Pfund — halb so viel als ganz New Place gekostet hatte. Nicht ohne Verwunderung erzählt mancher Biograph, wie praktisch dieser Dichter gewesen sei, wie er es ein paar Jahre später der Mühe wert fand, eine Schuldforderung von sieben Pfund für geliefertes Malz einzuklagen, und wie er diesen Betrag auch zu erlangen wußte: als gehörte es zur Würde eines Apollo-Priesters, nur von Phantasie und Liebe zu leben, „to feed on the aërial kisses!“ Nicht einmal Shelley, der dies sagte, ging im Versmacher auf, sondern betrieb daneben bald revolutionäre Politik, bald ein waghalsiges Segeln. Goethe beherrschte ein Land, ein Theater und die Naturwissenschaften. Byron lebte als Lord, nannte sich in der Poesie einen bloßen Dilettanten und suchte Völker zu befreien. Walter Scott baute Abbotsford und schrieb manchen Roman mehr, um in seiner verwirklichten Romanze am Tweed desto voller den Fendalherrn zu spielen. Die größten Schriftsteller ragten immer mit ihrer Persönlichkeit über die bloße Litteratur hinaus. Shakspeare ist hierin am ehesten mit Scott zu vergleichen. Er gefiel sich offenbar als Landadelmann. In diesem Sinne legte er sein Vermögen an und verwaltete es sorgsam, während er sich um die richtige Drucklegung seiner Dramen nicht kümmerte, sie wohl sogar unangenehm empfand, insofern die Buchausgabe nichts einbrachte und den Theaterbesuch minderte. Er war lieber Gutsbesitzer in seiner Grafschaft als Hauseigentümer

oder Kapitalist in der Residenz, obwohl ihn das manche Reise nach Stratford kostete und solches Reisen damals lästig genug war; er selber schildert in seinen Sonetten, wie er vor dem Ausbruch aus der Stadt seine Habe verschleift, wie das Pferd unter ihm müde dahin trittet, wie er es in Sehnsucht nach dem Ziele spornt, wobei doch das Eisen dem Tiere nicht so weh thut wie dessen Ächzen dem Reiter. Wie ein Landedelmann hat er endlich seinen letzten Willen gemacht und bestimmt, daß sich sein Besitz in der Hauptsache in der Hand eines Enkels oder Urenkels wieder vereinen sollte, ungefähr in der Art eines Majorats. Kein Wunder, daß sich bei weniger glücklichen Schriftstellern der Meid regte, daß ein Anonymus gegen 1605 mit einem Seitenblick auf den damals neuen „Hamlet“ über reich gewordene Schauspieler loszog, die, sehr arm nach London gekommen, sich zuerst weidlich die Börse füllen, dann eine Herrschaft auf dem Lande kaufen und mit Geld große Würden erringen: „Knie nieder — steh auf, Sir Simon Dritthalb-Anteilscheine, Du bist jetzt Ritter, und der erste Ritter, der je in England gemint hat!“

Die armen Bencideten! Im August 1596 starb Shaksperes einziges, elfjähriges Söhnchen Hamnet; es blieben ihm zwei Mädchen. Wenn er, wie zu vermuten ist, um jene Zeit an „König Johann“ arbeitete, mag sein Schmerz in der ergreifenden Klage nachzittern, welche da um den kleinen Arthur, den gefangenen und dem Tode geweihten Prinzen, von seiner Mutter angestimmt wird:

Der Wurm des Kummers nagt an meinem Knöpfchen
Und scheucht von seiner Wang' die frische Schönheit,
Daß er so hohl wird ausseh'n wie ein Geist,
So bleich und mager wie ein Fieberschauer.
So wird er sterben, und beim Wiedersehen
In Himmelshö'h'n werd' ich ihn nicht mehr kennen. —
Gram füllt bei mir den Platz des fernem Kindes,
Legt in sein Bett sich, geht mit mir umher,

Nimmt seine allerliebsten Blicke an,
 Spricht seine Worte nach, erinnert mich
 An alle seine holden Gaben, füllt
 Die leeren Kleidchen aus mit seiner Bildung.
 Wohl hab ich Ursach', meinen Gram zu lieben.
 Gehabt Euch wohl! Wär' Euch gechehn was mir,
 Ich wollt' Euch besser trösten als Ihr mich. (N. III Sc. 4.)

Die Stelle klingt wie selbstempfunden und mag es sein, weil sie eine schlichte Sprache führt. Aber kaum wird der Elisabethiner rhetorisch, so ist die größte Vorsicht geboten, wenn man seine poetischen Aussprüche auf sein Leben projizieren will. Denn im Gegensatz zu den Dichtern des Mittelalters, die sich stets wie Geschichtschreiber geben mußten, auch wenn sie Märchen und Schwänke vortrugen, durften sich die Dichter der Renaissance das freieste Spiel der Phantasie gestatten; neben dem stofflichen Interesse war ein formelles aufgekommen; man hatte erkannt, daß die Poesie ein schöner Schein ist, der der inneren Folgerichtigkeit und Stimmungseinheit bedarf, nicht der äußeren Wahrheit. Selbst die Lyriker, die vom eigenen Herzen sangen, machten jetzt vom neuen Rechte den ausgedehntesten Gebrauch und ließen der Einbildungskraft die Zügel schießen, so daß ihre nüchterne Umgebung oft gelächelt haben mag. Die Liebeschwärmerei für Elisabeth verstieg sich nicht selten zu leidenschaftlichen Sehnsuchtsworten; heute bekäme der Staatsanwalt zu thun, damals ergöhte sich die Königin an den zierlichen Bildern und Reimen, ohne sie wörtlich zu nehmen. Zahlreiche Sonettisten häuften allen Preis der Schönheit und Tugend auf eine Laura, die sie doch so wenig begehrten wie einen Stern und die natürlich keine Gegenliebe gewährte; es fehlte nicht an einer gewissen Realität, aber es mußte immer eine Dame sans merci sein, mit immer neuen Gründen und Arten der Zurückhaltung. Spenser hat über die Tugenden der Milde und Gerechtigkeit die herrlichsten Strophen geschrieben; aber in seiner Prosaschrift über Irland

Ulieben ihm solche platonische Gedanken völlig ferne; vielmehr gipfelte da seine Weisheit in dem Wunsche, daß doch diese widerspenstige Insel ein Meeresspüßel wäre! Mehr als ein anderes Künstlergeschlecht hat das Elisabethinische — um Hamletisch zu reden — zwei Seelen in der Brust: eine ästhetische und eine praktische; eine Platonische und eine Aristotelische.

Von diesem Gesichtspunkt aus sind Shaksperes „Sonette“ zu betrachten, wenn man Litteraturgeschichte haben will und nicht einen Litteraturroman.

Von Shaksperes „gezuckerten Sonetten unter seinen Privatfreunden“ finden wir die erste Erwähnung 1598 bei dem Lobredner der neueren Dichter, bei Francis Meres. Ein Jahr darauf wurden zwei — vielleicht deshalb — in die Öffentlichkeit gebracht, in der Gedichtsammlung „Passionate pilgrim“, die sich auf dem Titel schlechtweg als ein Werk Shaksperes ausgab. Aber es war nur ein Raubdruck, unter marktchreierischer Lügenfahne ausgedoten. Die Mehrzahl der Verse ist nachweislich von anderen Autoren, und als der Verleger bei der dritten Auflage 1612 die Titelangabe noch nicht änderte, nahm es Shakspere „sehr übel“, so daß nachträglich eine Ausgabe mit anonymem Titelseite veranstaltet wurde. Der erste Gesamtdruck der Sonette folgte 1609 und war anonym; nur im Buchhändlerregister ist der Name des Dichters eingetragen: „a booke called Shakespeare's Sonnets.“*) Aus den obigen Worten von

*) Um die ohnehin schwierige Frage nicht noch verwickelter zu machen, ist hier zu erklären, daß die anderen lyrischen Gedichte, welche Shakspere seit 1598 zugeschrieben wurden, gewiß nicht in diesen Zusammenhang, vielleicht nicht einmal unter seine Werke gehören; es sind die Threnodie „Phönix und Turteltaube“, gedruckt 1601, und die sentimentale „Klage einer Liebhaberin“, welche 1609 als Anhang zu den Sonetten erschien. Seit dem Lobspruch des Akademikers Meres wurde der Name Shakspere häufig von spekulativen Buchhändlern mißbraucht.

Meres und aus dieser Art der Publikation ist bereits auf einen vertraulichen Charakter des Cyklus zu schließen; völlig geheimnisvoll aber klingt der Inhalt.

Sonett 1—126 handeln von der Liebe des Dichters zu einem hochgeborenen, schönen, jungen Freunde, der gleich ihm Will heißt. Sie raten ihm zu heiraten, denn Schönheit habe die Pflicht sich fortzupflanzen. Sie vertrauen ihm die wechselnden Stimmungen des Dichters an, seine Eifersucht auf ihn, seine Sehnsucht nach ihm in der Abwesenheit, seine unverbrüchliche Herzensneigung. Sie wollen ihm das Höchste geben, was des Dichters ist: Unsterblichkeit. — Sonett 127—152 aber gelten einer Frau von dunkler Farbe und dunklem Charakter, einer Ehebrecherin, die mit dämonischem Reize den Dichter gefangen hält und ihm dann nicht bloß selber untreu wird, sondern auch den Freund verführt. Ohne die überlieferte Ordnung der Sonette zu ändern, kann man einen Roman herauslesen, der höchst real, wie ein selbsterlebter, ausgeführt ist, dessen Überspanntheit aber nach der idealen und nach der sinnlichen Seite hin doch sehr die Kritik herausfordert. — Den Schluß machen zwei Sonette (153 und 154), die beide ungefähr dasselbe besagen: Cupido schläft neben einem Brunnen ein, die Liebesfackel neben sich; diese wird von einer keuschen Nymphe gefunden und in den Brunnen getaucht, der sich jetzt in ein heilendes Bad verwandelt; krank vor Liebe kommt der Dichter daher und steigt hinein, aber Wasser vermag die Glut in seinem Gemüte nicht zu löschen.

Die Frage ist: wie verhält sich diese in der ersten Person leidenschaftlich vorgetragene Geschichte zur Wirklichkeit? Hat Shakspeare rein gefabelt, gleichsam eine erotische Studie komponiert; oder ist alles für den echten Pulsschlag seines Herzens zu nehmen? Viel Kunst des Interpretierens, viel Studium der Adelsfamilien, mit welchen Shakspeare irgendwie zusammenhing, ist aufgeboten worden. Es hat

auch nicht an dem Versuche gefehlt, das Unwahrscheinliche beider Hypothesen in einer dritten zu vereinen und zu beweisen, daß Shakspeare die erlebten Abenteuer Anderer mit enger Anempfindung lyrisch-dramatisch dargestellt habe. Die Wahrheit ist wohl eher in einer andern Vermittlung zu suchen.

Auf einen realen Kern deutet die Widmung, die der Verleger der Ausgabe von 1609 vordruckte: sie gilt einem Mr. W. H., als dem einzigen Anreger oder Beschaffer (begetter) der Sonette. Darunter ist ziemlich sicher William Herbert, seit 1601 Graf Pembroke, zu verstehen. Auf ihn paßt es, daß der Freund Will heißt, sowie, daß er jung ist und doch bereits sich vermählen soll; denn als Pembroke 1597 mit siebzehn Jahren nach London kam, hatte seine Mutter für ihn in der That rasche Heiratsabsichten. Von Pembroke wissen wir auch, daß er mit einer Hofdame der Königin, mit der mehrfach makelhaften Mrs. Mary Fitton, ein Liebesverhältnis hatte, welches 1601, als die Folgen aufkamen und er sich zu keiner Heirat verstehen wollte, der Anlaß zu seiner Verbannung auf die Flotte wurde; Elisabeth ließ in ihrer Umgebung mit Tugend nicht spaßen; erst nach ihrem Tode durfte Pembroke zurückkehren. Endlich ist Pembroke in direktem Zusammenhang mit Shakspeare zu erweisen: ihm und seinem Bruder, dem Grafen Montgomery, wurde die Folio 1623 zugeeignet, weil die beiden, wie es in der Vorrede heißt, sowohl die Dramen als ihren Autor bei dessen Lebzeiten mit so viel Gunst bedacht hätten. Für die Freundschafts-sonette wäre hiermit ein wirklicher Anlaß und Gegenstand aufgedeckt, der zugleich die Zeit ihrer Entstehung andeutet. — Für die Sonette von der dunklen Dame hat man dieselbe Mrs. Fitton als die gemeinte Person nachweisen wollen; doch ist es noch nicht gelungen, eine Spur von Beziehung zwischen ihr und Shakspeare zu finden. Der Clown Kempe hat ihr eine Broschüre gewidmet, aber so aus der Entfernung, daß er ihr einen falschen Vornamen gab. Ein

Pembroke in einer so sittenlosen Zeit, wie es die von Heinrich IV., überhaupt die Renaissance war, konnte gar manche Diäson haben. Mrs. Fittou mag uns einen Typus illustriren; ein ähnliches Weib wird dem Dichter vorgeschwebt haben; mehr ist mit Sicherheit noch nicht zu behaupten. Nur ein allgemeines Erleben und Erfahren pflegt solchen episch-lyrischen Cyklen zu Grunde zu liegen. Wie würde man im Detail sich täuschen, wollte man, zufällig ohne Kenntniss der thatächlichen Verhältnisse, in Goethes römischen Elegien lauter Wahrheit sehen: jeder Erklärer würde auf ein Abenteuer während der italienischen Reise raten, keinem könnte das Weimarer Mädchen Christiane Vulpius einfallen, Goethes spätere Frau! Und wie viel mehr hochrhetorischer Modeton ist in Shaksperes Cyklus enthalten als im Goetheschen! Ein schöner, geliebter Freund war kurz vorher von Barnfield besungen worden, sowie fernab in Italien von Michelangelo, immer natürlich bei diesen Renaissancepoeten nach Platonischem Vorbild. Der Dame, welche schwarz und dennoch unwiderstehlich ist, begegnet man schon in den Sonetten Sidneys. Die meisten Übereinstimmungen in Motiven, in geistreichen Wortspielen, in der labyrinthisch wirkenden Verschlingung der Gedankenpfade, die doch alle kunstreich auf die eine gefeierte Person zurückführen, verbinden Shakspeare mit Daniel, dem Dichter des Sonettencyklus „Delia“ — man denke an Delila —, der 1592 erschien und sogleich drei Auflagen erfuhr. Auch eine direkte Nachahmung der Horazischen Ode „Exegi monumentum aere perennius“ ist vorhanden: „Nicht Marmor, noch ein goldnes Monument von Fürsten soll die Verse überleben“, die da dem geliebten Freund zur Unsterblichkeit erklingen! — Die beiden letzten Sonette 153/4 sind vollends nur eine doppelte Bearbeitung von einem Epigramm der griechischen Anthologie, das wohl in einer der vielen lateinischen Übersetzungen des sechzehnten Jahrhunderts Shakspeare in die Hände fiel. Die biographische Aus-

heute beschränkt sich also, nach dem bisherigen Stande der Forschung, darauf, daß wir den Dramatiker abermals in höfischen Kreisen finden, ihrer poetischen Lieblingsform beflissen, ihres Beifalls auch bei höchst intimen Ausdrücken gewiß.

Seit 1598 wissen wir auch von Shaksperes Bekanntschaft mit Ben Jonson, dem Stieffsohn eines Maurers, dem einstigen Studenten und Soldaten, dem jetzigen Schauspieler und Dramatiker, durch den wir Einblick in eine derbe Gesellschaft gewinnen. Im Gegensatz zu Shaksperes aristokratischer Komödie warf er sich auf die Sittenschilderung, mit breitem Lokalwitz und drastischen Kraftscenen. Er hatte gerade sein erstes Stück dieser Art, „Jedermann in seiner Laune“, in die Öffentlichkeit gebracht; etwas verändert ward es 1598 von der Burbadge-Truppe im Blackfriars-Theater aufgeführt, wobei Shakspere nicht bloß mitspielte, sondern auch die Annahme durchgesetzt haben soll. Jonson war ein schwerer Becher in der Teufelstaverne, der Meerjungfer und anderen lustig benamnten Kneipen, wo er die Freunde zu Bacchanalien des Geistes um sich versammelte. Ein anderer zeitgenössischer Dramatiker, Marston, malt ihn aus, wie er da des Abends auf dem Präsidentenstuhl saß, die Sektflasche vor sich, eingehüllt in eine Wolke von Tabak, der eben in Gebrauch kam und in den damaligen Lustspielen oft, doch niemals bei Shakspere erwähnt wird. Auf einer schwarzen Steintafel über dem Kamin hatte er im reinsten Latein — denn er war ein Gelehrter und stolz darauf — seine Kneipgesetze aufgeschrieben; über der Thür stand ein Vers: „Wein, das ist die Milch der Venus“. Das war nicht ein Anakreontisches Phantasieschwelgen beim Wasserglas; schon Benjamins Gesicht, das uns wie ein fauler roter Apfel mit einer glorreichen Nase beschrieben wird, protestiert gegen solche Deutung. Aber um die Phantasie drehten sich oft die Gespräche. Anekdoten von allerlei Wortgefechten liefen

im siebzehnten Jahrhunderte um, worin Benjamin immer als der Anwalt des Bücherwissens erscheint, massiv manövrierend wie eine spanische Gallone, während Will mit natürlicher Gewandtheit, wie ein englischer Segler, jeden günstigen Wind zu nützen, jede schwache Seite zu fassen weiß. In den Sonetten bewegte sich Shakspeare gleichsam in Handschuhen, hier in Hemdärmeln.

Tragödien hat er in dieser Periode begreiflicherweise nicht geschrieben. Die Lustspiele werden realer, mehr schauspielmäßig, manchmal lärmend; wie eine Schattengestalt aus dem Geschäftstreiben mischt sich Shylock darein. In die Historien aber kommt Humor; fürstliche Jünglinge mit einer kameradschaftlichen Ungeniertheit treten in den Vordergrund, während sich im Hintergrunde Falstaff mit seinen Kumpanen und Courtisanen breit macht.

„König Johann“ ist unter diesen Historien vermutlich die älteste; wenigstens konnte eine patriotische Rede über den Auszug der englischen Kriegsflotte (A. II Sc. 1) um das Jahr 1596, als Elisabeth ihre Schiffe gegen Spanien sandte, auf das lebhafteste Interesse rechnen. Shakspeare hat hier nur ein älteres Stück von der „Unruhigen Regierung König Johanns“, das 1591 gedruckt wurde, überarbeitet, weil es, obwohl im ganzen wirr und im einzelnen oft roh, eine gute Rolle besaß: Philipp Faulconbridge, den frischen Bastardsohn des Richard Löwenherz. Mit scheinbarer Pietätlosigkeit erzählt dieser vor dem Throne, wie er in die Welt kam, kümmert sich keinen Strohhalm um das Urtheil der Geistlichkeit, hat aber das Herz auf dem rechten Fleck und thut in jedem Punkte das Richtige, in wohlthuemendem Gegensatz zu dem stets schwachen und feigen König. Er vernimmt mit Born, wie Johann zuerst die französischen Provinzen an Louis abtritt, dann sich selbst zum Vasallen des Papstes erklärt und sich von ihm als König von England anerkennt — ungerechterweise, denn eigentlich wäre der

Sohn von Johanns älterem Bruder, der kleine Arthur, erb-
 berechtigt. Faulconbridge macht es anders: mit dem Schwert
 in der Hand holt er sich den Kopf des französischen Führers,
 schlägt die vom päpstlichen Legaten nach England gerufenen
 Feinde zurück und geht dem Gefängniswärter prüfend zu
 Leibe, dem der elende König die Ermordung Arthurs auf-
 getragen. Schließlich fällt zwar der König durch einen
 menschlichen Mönch, aber Faulconbridge wird ihn rächen.
 Die tendenziösen Scenen vom Lotterleben der Mönche, die
 Shakspeare vorfand, hat er beseitigt, um historische Wahrheit
 jedoch sich wenig gekümmert, sondern nur das derb-vedliche
 Temperament seines Helden kräftig herausgearbeitet. Dieser
 Lieblingsfigur hat er auch die ersten weltreformerischen
 Aussprüche in den Mund gelegt, wie sie später besonders
 den „Hamlet“ auszeichnen. Faulconbridge klagt über die
 Gefunkenheit Englands, die „Dornen und Gefahren dieser
 Welt“, sein Freund Salisbury über „die Krankheit der Zeit,
 die uns zu Pflög und Heil auch unsers Rechts nur harte
 Ungerechtigkeit erlaubt“. Der Dichter schildert jetzt fürstliche
 Persönlichkeiten nicht mehr nach Marlow'scher Schablone,
 sondern als wäre er im Leben mit ihnen vertraut ge-
 worden; sie werden ihm zu echt menschlichen Charakteren,
 und etwas von seinem eigenen Wesen klingt aus ihren
 Reden.

Der zweite Träger des Interesses ist der junge Arthur.
 Shakspeare hat sich warm in seine Lage hineingedacht und
 die Scene, wo das unglückliche Königskind dem Gefängnis-
 wärter durch sein naives Flehen das glühende Eisen, bestimmt
 für seine Augen, aus der Hand schmeichelt, zu einer ungemein
 rührenden gestaltet. In solch seelischer Neuempfindung liegt
 hauptsächlich das Geheimnis von Shaksperes Kunst. Ein
 rein politisches Ereignis ersten Ranges, wie die Bewilligung
 der Magna Charta, hat er daneben keines Wortes gewürdigt.
 — Diese Situation, wo es sich um die heimliche Beseitigung

eines Neffen durch den herrschsüchtigen Dunkel und um einen bestellten Mörder handelt, erinnert uns auch am ehesten an zwei frühere Königsdramen, an „Richard III.“ und „Richard II.“; im übrigen steht „König Johann“ außerhalb des Cyklus, als eine Episode in Shaksperes Schaffen, welche deutlich durch Bühnenrückichten veranlaßt wurde.

Indem sich Shakspeare zu den letzten Königsdramen wandte, zu „Heinrich IV.“ und „Heinrich V.“, ward seine Methode wesentlich anders als in den früheren: dort ein rastloser, unanhaltsam aufstrebender Ujurpator nach dem andern, hier ein Retardieren und Pauzieren des Tyrannentums. Heinrich IV. sucht seine an Richard II. begangene Sünde durch Bußfertigkeit, eine Fegefeuerqual des Gewissens, einen nachsichtigen Ernst des Herrschens gut zu machen. Eine Kette von Empörungen zieht sich durch seine Regierungszeit, und zerknirscht betrachtet er sie als Strafe. Den Schiffszungen im schwankenden Mastkorb findet der Schlaf, aber nicht den Träger einer geraubten Krone auf seinem weichen, stillen Lager. „Krank sind wir alle,“ sagt der Erzbischof von York im Hinblick auf die Ermordung Richards II. und schließt sich selber der Rebellion an, die dadurch einen religiösen Anstrich gewinnt. Kurz vor dem Sterben noch schöpft der König aus dem gutgemeinten Starkmut, mit welchem sich sein Sohn, den Vater tot wähuend, die Krone aufsetzt, ein tiefes Mißtrauen gegen den eigenen Leibeserben; bekümmert hat er dessen tolle Jugendstreiche mit angesehen, und auch die kriegerischen Thaten, zu denen sich der junge Heinrich später aufgerafft, halten ihn nicht ab, mit der Weissagung schwerer Bürgerkriege auf den Lippen zu sterben. — Heinrich V. besteigt den Thron wenigstens ohne persönliche Schuld, obwohl nicht ohne ererbte. Vermeintliche Freunde sieht er sofort als Anführer und muß sie verurteilen. Was leuchtende Tüchtigkeit nur zu thun vermag, um das Verhängniß für eine Weile zu beschwören, das thut er; aus

der Welt ist es freilich nicht zu schaffen; das fühlt er selbst, und beklommenen Herzens erhebt er in der Nacht vor der Schlacht bei Agincourt, vor dem Verzweiflungskampfe mit der Überzahl, die Hände betend zum Himmel:

O Herr, nicht heute,
Nur heute nicht gedenke des Vergehens,
Durch das mein Vater sich die Krone nahm!
Von neuem hab' ich Richards Leib begraben
Und mehr zerknirschte Thränen drauf geweint,
Als Tropfen Bluts gewaltjam ihm entfloßen.
Fünfhundert Armen geb' ich Jahresgeld,
Die zweimal tags die welken Hände auf
Zum Himmel heben, daß er Blut verzeihe.
Zwei Kirchen sind gebaut, wo ernste Priester
Für Richards Seele jüngen. Mehr versprech ich,
Obwohl doch alles wertlos, was ich thue;
Denn hinter voller That kommt meine Reue
Und sieht um Gnade.

Heinr. V. A. IV. Sc. 1.

Ihm gewährt das Schicksal noch Aufschub; er siegt und gewinnt Frankreich samt der lieblichen Königstochter; aber sein Kind, der sechste Heinrich, obwohl im Unschuldsalter auf den Thron gesetzt, verfällt dem Verhängnis, das erst vor dem wundenbedeckten Richard III. sich befriedigt erklärt. So half sich Shakspeare über die feste Regierung Heinrichs IV. und die glänzende Heinrichs V., welche den sittlichen Zusammenhang seines Cyklus gefährdeten, hinweg. Die Pause in der Tyrannentragede aber nützte er, um eine komische Gegenfigur einzuführen, dem Zuschauer zur Last und sich zur Befreiung, so wie er sich die Trauer um Romeo und Julia mit Pyramus und Thisbe abgewälzt hatte.

Sir John Falstaff, der in „Heinrich IV.“ Teil 1 die wirksamste Rolle spielt, nimmt sich wie ein ins Burleske gewendeter Usurpator aus. Anspruchsvoll tritt er auf, geleitet von Prinz Heinz als Pagen, den er „Bursch“ nennt und um die Tageszeit fragt; aber seine Majestät liegt in

Fett und Sekt. Er giebt sich als Räuber im großen Stil, aber nicht von Kronen, sondern von Börsen. Hört man auf seine Reden, so hat er beim nächtlichen Überfall auf einen Pilger- und Krämerzug schrecklich gemekelt, zwei Gegner erstochen, vier, sieben, elf; aber Prinz Heinz hatte sich den Spaß gemacht, verkleidet einzugreifen, und lachend hält er dem Großmanl vor, wie jämmerlich er thatsächlich beim ersten Schein einer Gefahr davongelaufen. Falstaff besteigt auch vor unseren Augen den Thron, als wäre er König Heinrich IV., Heinzens gestrenger Vater, und hätte über ihn zu richten; ein Bleidolch ist seinzepter und ein Kissen seine Krone, ein Becher Sekt soll ihm Würde geben und ein ungeheures Selbstlob Respekt, worauf aber sogleich der wirkliche Friedensrichter an die Thüre klopft mit einem Haftauftrag, den bloß ein plötzlicher Kriegszug gegen Percys Aufstand abwendet. Nachdem Shakspeare in den bisherigen Königsdramen viel traurigen Schlachtenlärm gemacht, schildert er jetzt behaglich die Schar von Galgenvögeln und Lazarrufen, welche Falstaff als Werbeoffizier in diesen Krieg führt; die Sektflasche, die er statt der Pistole in der Tasche trägt; den Scheintod, durch den er sich in der Schlacht bei Shrewsbury vor den Hieben des Douglas rettet; den Diebstahl von Percys Leiche, durch den er sich Heldenruhm erschleichen will. Falstaff ist im Grunde so anmaßend und rücksichtslos wie Richard III., ebenso heuchlerisch und frömmelnd, und seine grauhaarige Nichtsnutzigkeit wird ihm mit ähnlichem Freimuth vorgerückt. Aber sein Ehrgeiz ist von einer kindlichen Willensschwäche begleitet, seine Unthaten schlagen harmlos aus, und statt Gewissen hat er Humor, so viel, daß er jeden Moralisten damit entwaffnet. Wenn ihn Heinz nach der Prahlerei von den zwei bis elf Erschlagenen gänzlich entlarvt, ist er keinen Moment verlegen, geschweige vernichtet; wie Richard III. vor den Vorwürfen und Flüchen der Witwen mit einem Trommelwirbel kakt sich

Ruhe schafft, so Falstaff mit einer Ausrede: „Durfte ich den Thronerben zusammenhauen? Gottlob, daß Ihr Geld habt. Wirtin, wachet heute Nacht und betet morgen!“ Jenem ist das tragische, ihm das komische Temperament bis zu einer Konsequenz verliehen, welche selbst diesen charakterlosen Charakteren dramatische Schönheit verleiht. Kaum hat sich Falstaff wieder mit Lächerlichkeit bedeckt, auf einmal weiß er die Lacher mit Witze auf seine Seite zu ziehen. Er trinkt sich an den Bettelstab und das Zipperlein, ist aber nie betrunken. Er hat Natur im Leibe und folgt ihr trotz Verunft und Krankheit, trotz Freundschaft und Selbsterkenntnis, trotz aller Hindernisse und fremden Glückseligkeiten. Er schwimmt immer obenauf, wie eine Tonne, die gerade wegen ihrer Hohlheit nicht unter Wasser zu halten ist. Bei der besonderen Neigung, die der englische Geschmack für das Burleske hat, war Falstaff im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert von allen Shakspereschen Figuren die populärste. Noch ihm modellirte Butler sein wanstiges Herrbild des Puritanerkriegers, den Hudibras. Dem Dichter selbst ist er weit über den Rahmen des Dramas hinausgewachsen; Heinz und Percy, die als historisch bedeutsame Persönlichkeiten, als Helden und als Träger der Handlung im Vordergrunde stehen, nehmen sich neben der fest gegründeten Erscheinung Falstaffs wie leichtfüßige Knaben aus; im Gegensatz zu ihm haben sich die beiden zu entwickeln; er, obwohl eigentlich nur Episodenfigur, beherrscht das Stück.

Ist die Ehre für Falstaff nichts als ein Wort, ein Hauch, ein gemalter Schild beim Leichenzug, ein Ding, das den Lebenden flieht und dem Toten nichts nützt, so bedeutet sie für Percy alles. Nach einem Gefechte, in dem er für den König die Rebellen besiegt hat, verlangt ihm dieser die Gefangenen ab; genug für Percy Heißsporn, um sofort selber unter die Rebellen zu treten: „Schickt die Gefahr von Ost nach West — wenn nur die Ehre sie von

Nord nach Süden kreuzt!“ Mit den Mitverschwornen teilt er imvoraus die Beute; auch mit ihnen streitet er sich um ein Haar von einem Recht, während ihm für ein Freundschaftsgeschenk Ländereien nicht zu viel wären. Kämpfe, Blut und Seufzer werden ihm dabei unversehens zum „Sport“ (A. I Sc. 3), so daß er seine treuen Mannen, seine liebende Frau, seinen altersschwachen Vater vergift; seine Losung ist: „Die all, die merrily“. Der schärfste Gegensatz zu Falstaff in Bezug auf Noblesse, ist er doch im Grunde nicht rücksichtsvoller, nicht vernünftiger. Falstaff beansprucht Ehre mit Worten, freilich ohne sie nur im mindesten zu besitzen; der Heißsporn ist von ihr besessen. Es ist nur folgerichtig, daß Percy mit seinem Aufstand nicht durchdringt, daß er von Heinz im ritterlichen Zweikampf erschlagen wird und für sein junges, blühendes Leben nichts eintauscht als einen Nachruf, freilich einen höchst schwungvollen vom Sieger selbst; während Falstaff, indem er den überheldenhaften Toten davonschleppt, als hätte er ihn überwunden, sich um den letzten Schimmer von Ritterlichkeit bringt.

Heinz vereint die Naturkraft beider, wie sich freilich erst im Verlaufe des Dramas heranzstellt. Er trinkt mit Falstaff und bleibt gesund, beweglich, tapfer; er scheidet mit Percy und siegt. Die größte Kraft zeigt sich in der Selbstbeschränkung, und diese hat Heinz vor beiden voraus. Er zettelt auf der Kneipe den tollsten Streich an, die Überumpelung Falstaffs beim Raubzug; sobald es aber zum Kriege kommt, wird er ernst. Er stellt sich mutig zum Zweikampf, lacht aber zu andern Zeiten über den Heißsporn, der zum Frühstück einige sechs, sieben Duzend Schotten schlachtet, die Hände sich wäscht und zu seiner Frau sagt: „Pui über dies ruhige Leben; ich brauche Arbeit.“ Für die jugendlichen Spitzübereien und für die spätere Wendung zu besonnener, tüchtiger Männlichkeit mag Shakspeare in sich selber Parallelen gefühlt haben; denn über Heinz, mehr noch als über

den verwandten Naturburschen Faulconbridge in „König Johann“, hat er all seine Sympathien ausgeschüttet, hat ihn nicht zu einer tragischen noch zu einer komischen Persönlichkeit übertrieben, sondern als einen idealen Liebling behandelt und wurde auch in zwei weiteren Dramen nicht müde, ihn zu verherrlichen.

„Heinrich IV.“ Teil 2 ist die Posse unter den Königsdramen und wäre schwerlich entstanden ohne den Erfolg der Falstaff-Figur, welche viel mehr als die Titelperson die lose gefügten Scenen zusammenhält. Zuerst wird Falstaffs Liebshaft mit der Wirtin, dann sein eigentümliches Rekrutiersystem ausführlicher wiederholt. Beide Male kommt er mit dem Richterstand in Berührung. Die Heiratsklage, welche die Wirtin gegen ihn erhebt, gelangt an den Lord Oberrichter, den Beamten, wie er sein soll, so unparteilich, daß er auch den Prinzen Heinz einmal die Strenge des Gesetzes fühlen ließ. Mit aller fetten Geschmeidigkeit — das sehen wir — vermöchte sich Falstaff nicht loszureden, wäre nicht die Wirtin selbst so thöricht, seinem ernennten Heiratsversprechen zu glauben, die Klage zurückzuziehen und ihn juridisch zu entlasten, was freilich seine persönliche Lächerlichkeit, jetzt eigentlich schon Jämmerlichkeit, desto ärger bloß stellt. Die Rekrutierung dagegen führt ihn zu einem der elenden Friedensrichter, die das englische Landvolk vielfach gepeißelt haben, zum Gutsbesitzer Shallow, bei dem er schmaust und borgt, gegen das Versprechen seiner mächtigen Fürsprache bei dem neuen König. Aber Heinrich hat inzwischen über Regentenpflichten immer ernster denken gelernt, je näher ihm bei der Krankheit seines Vaters der Thron rückt. Wenn er endlich dem totgeglaubten Vater die Krone vom Kissen nimmt und mit männlicher Entschlossenheit sich aufsetzt, geschieht es nur, damit er dem noch einmal Erwachenden als reifer, würdiger Nachfolger sich vorstellen kann:

Ich sprach zur Kron', als hätte sie Verstand,
 Und schalt sie so: „Die Sorge, so dir anhängt,
 Hat meines Vaters Körper aufgezehrt;
 Drum bist du, höchstes Gold, ein goldig Schlimmstes,
 Verbrauchest deinen Herrn.“ So, mein Gebieter,
 Verklagt' ich sie und setze sie aufs Haupt,
 Um wie mit einem Feind, der mir den Vater
 Vor meinem Angesichte umgebracht,
 Zu ringen, als ein echter Königserbe! (A. IV Sc. 4.)

Ein solcher Regent, kaum zur Macht gelangt, kann nicht anders als dem gefehestreuen Lord Oberrichter die gnädigste Großmuth erweisen und den unbefehrten Beckmpan seiner „Kalbzahre“, der sich beim Krönungszuge mit seinem Schülking, dem Friedensrichter, herandrängt, strenge zurückweisen: „Graukopf, ich kenne Dich nicht; geh' in Deine Kirche!“ Das Stück wird also, wie das vorausgehende, durch zwei Charaktergegensätze getragen: Oberrichter gegen Friedensrichter und Heinz gegen Falstaff. Aber der Hauptgegensatz, der zwischen Heinz und Falstaff, wird jetzt nicht mehr so humoristisch gefaßt, sondern mehr moralisch. Dort stand der Prinz mit dem Sekritter lange Zeit auf gleicher Stufe des Lotterlebens; hier sind die Sphären der beiden von vornherein getrennt, Falstaff bewegt sich ausschließlich in niedrig gesinnter Gesellschaft und wird durch den Kontrast zwischen seinem juridischen Freund und dem des Königs noch ungünstiger in den Schatten gestellt. Falstaff sinkt immermehr zu einer Folie herab für den ebenso emporsteigenden jungen Herrscher. Aus der farcenartigsten Historie bildete sich hiermit eine panegyrische heraus, der Schluß- und Mittelstein des ganzen Cyklus, ein Drama, das sich nach dem Sieger von Agincourt nennt und ihn allein, ohne Gegenfigur, glänzend vergegenwärtigt.

In den erstgedichteten Königsdramen begegneten wir lauter Potentaten, wie sie nicht sein sollen. In „Heinrich V.“ erhalten wir das Bild eines Monarchen nach dem Herzen Shakespeeres.

Wie bei dem Musterbilde finsterner Tyrannei, bei Richard III., ist die Exposition nur markiert, weil wir den Charakter bereits durch zwei Dramen heranwachsen sahen. Der Erzbischof von Canterbury, jetzt ein wahrhaftiger Kirchenfürst, durch dessen Mund höhere Weisheit spricht, rühmt des neuen Königs Gnädigkeit und edle Rücksicht, bietet ihm zu dem bevorstehenden Feldzug gegen Frankreich einen unerhört großen Beitrag der Geistlichkeit an und setzt sein gutes Recht auf den Lilienthron auseinander. Das übermütige Krönungsgeschenk des Dauphins — Spielbälle — fordert für Heinrichs Kriegserklärung all unsere Sympathien heraus. Er unterdrückt eine Verschwörung mit Kraft, belagert Harflour, nimmt es mit persönlicher Tapferkeit, erweist aber den Besiegten Milde; er plündert nicht und prahlt nicht. Nachts mischt er sich unerkannt unter seine Soldaten und macht brave Kerle von allen vier Nationen Großbritanniens, Engländer, Waliser, Schotten und Iren, sich zu Freunden. In der gefährlichen Lage vor Agincourt bewundern wir seine Unererschrockenheit, nach dem Kriege seine Demut vor dem himmlischen Lenker der Schlachten und seine Frische bei der Bewerbung um die liebliche Katharina von Frankreich. In seinem Gemüt ist kein Raum für einen tragischen Konflikt, obwohl er die Tochter des Erbfeindes heimführt, und an seiner Gestalt kein komischer Zug, selbst wenn er am Lagerfeuer mit den Soldaten scherzt. Sein Wesen ist von einer entzückenden Einheitlichkeit und Größe. Er wäre zu ideal für einen dramatischen Helden, wenn das Drama nicht in der Mitte eines Cyklus stünde, um den Höhepunkt nationaler Geschichte zu markieren.

Indem Shakspeare für seinen Heinz so warm und offen eintritt, läßt er auch manch andere Überzeugung, manches von seiner Weltanschauung durchblicken. Die meisten mittelalterlichen Ideale sind ihm gefallen. Der Erzbischof selbst, obwohl als ausgezeichneteter Kirchenfürst hingestellt, erklärt

zu Anfang des Stückes: „Die Zeit der Wunder ist vorbei.“ Falstaff, obwohl in Rittergeschichten belesen und theoretisch mit ihren Ehrbegriffen vertraut, ist praktisch eine Parodie darauf; er ragt gerade noch soweit in das Drama herein, um an diese feudale Vergangenheit als eine gewesene zu erinnern: die Wirtin erzählt, wie er unter ihren Händen „in Arthurs Schoß“ hinüberschlummerte. Von seinem Knappen Bardolph erfahren wir später im Vorbeigehen, daß ihn der König wegen Kirchenraubes in Frankreich hängen läßt. Fast gleichzeitig geleitete Cervantes die chevalereske Illusion mit einem wehmütigen Lächeln zu Grabe; 1603 erschien „Don Quixote“. Geblieben aber von mittelalterlichen Idealen ist der Volkskönig, der für den letzten seiner Mannen einsteht, wie diese für ihn. Shakspeare ist ein royalistischer Dichter; er hält nichts von der Selbstregierung der gemeinen Leute; nur wenn sie einem Könige, der sie versteht, sich herzlich anschließen, gedeiht das Gemeinwesen. Er verewigte hiermit die öffentliche Stimmung, welche in England in den Jahren nach der Armada herrschte, als er gerade ins öffentliche Leben eintrat; und er empfahl sich dadurch im siebzehnten Jahrhundert dem Geschmack der machtkliebenden Stuarts, so daß Karl I. noch im Monate vor seiner Hinrichtung aus Shakspeare's Dramen Trost und Aufrichtung schöpfte. Das Amt des Königs ist niemals schöner geschildert worden als in dem nächtlichen Monologe Heinrichs V., in den er vor Agincourt ausbricht, nachdem ihn die neu ernutigten Soldaten verlassen haben: nichts habe er vor seinen Unterthanen voraus als das Ceremoniell, das notgedrungne, eitle Ceremoniell, dafür aber die Sorgen Aller auf die Schultern zu nehmen.

Nur auf den König! — Leben, Seele, Schulden,
Das bange Weib, die Kinder und die Sünden,
Das laßt uns immer legen auf den König!
Wir müssen alles tragen. Harter Stand,

So hart wie groß, und ausgefetzt dem Tadel
Von jedem Thor, der nichts erfährt als was
Ihn selber drückt! Wie viel, viel Herzenstrost
Opfert der König, und der Mann im Volk genießt ihn!
(A. IV Sc. 1.)

Eine pflichtgetreue, gesunde Majestät, von der Licht- und der Schattenseite gezeigt, ist also der tiefere Inhalt des Dramas, und majestätisch ist auch seine Form und Einkleidung. Lauter prächtige, volltönende Stimmungen lösen einander ab: Regierungsantritt und Kriegserklärung, zwischen den Waffenscenen die stille Nacht mit den Sternen und den knisternden Lagerfeuern, am Ende die Hochzeitsflöten. Reiche Ausstattung läßt sich anbringen. Jedem Akte geht noch, wie ein Posaunenstoß, ein Prolog voraus und appelliert von dem Theaterbild an unsere Einbildungskraft. Einer dieser Prologe — der zum fünften Akt — ist noch besonders beachtenswert durch seine Anspielung auf einen Liebling der damaligen Londoner, den Grafen Essex, und auf dessen vielversprechenden, vielumjubelten Abmarsch zum irischen Feldzug im März 1599. Ein Ereignis des Tages mußte seinen Glanz leihen, um über zwei Jahrhunderte hinweg den Musterkönig zu bestrahlen.

Wenn jetzt der Feldherr unsrer Kaiserin (empress) —
Wie er wohl bald es kann — aus Irland käme
Und brächte, auf den Speer gespießt, den Aufstand:
Wie Viele würden diese Friedensstadt
Verlassen, um willkommen ihn zu heißen!
Viel mehr noch und mit viel mehr Grund geschah
Dies unserm Heinrich.

Sollte hiermit vielleicht auch umgekehrt der Sieger von Agincourt helfen, für den tapfern, volkstümlichen, letzten Günstling der Elisabeth Stimmung zu machen? Es ist die erste Stelle, wo Shakspeare aus seiner sonstigen politischen Zurückhaltung hervortritt. Sein Gönner Southampton zog mit Essex als dessen Freund und Reitergeneral. Essex selbst arbeitete auf eine Verbrüderung der vier Nationen zu einem

Großbritannien hin, wie sie der Dramatiker im Lager Heinrichs so sympathisch vergegenwärtigt. Private und öffentliche Rücksichten lassen es demnach natürlich erscheinen, daß Shakspeare dem ausrückenden Feldherrn einen Glückwunsch zurief. Weitere Kombinationen daran zu knüpfen, ihn für einen Parteigänger des Essex zu erklären, um diesem auf den Thron zu verhelfen u. dergl., sind wir jedoch nicht im geringsten berechtigt. Er selber schneidet sie mit dem Schlußsatz ab: „mit viel mehr Grund“ als jetzt den Feldherrn feierte man einst den König. Alle seine politischen Äußerungen und Sympathiebezeugungen in den Historien sind bei näherem, vorsichtigen Zusehen lediglich auf einen monarchischen Patriotismus zurückzuführen, der ihm während der Arbeit wuchs und ihn endlich zu direkten Anspielungen auf die Gegenwart hinriß.

Die Stelle ist zugleich in anderer Hinsicht lehrreich, insofern sie verrät, daß das Stück im Jahre 1599 entstand oder wenigstens vollendet wurde. Dieser Schluß ist um so berechtigter, als es Meres im Jahre 1598 noch nicht erwähnte. Dadurch fällt aber auch rückstrahlendes Licht auf die Chronologie von „Heinrich IV.“; als unmittelbares Beispiel kann dies Doppel drama nicht lange vorher geschrieben sein; zur Bestätigung dafür mag noch angeführt werden, daß „Heinrich IV.“ Teil 2 (A. V Sc. 2) eine Anspielung auf den Brudermord des türkischen Sultans Mahomet 1596 zu enthalten scheint. Die Königsdramen wurden also gerade noch innerhalb des Cinquecento fertig.

Wie steht es endlich um die geschichtliche Wahrheit von Falstaff, Percy und Heinrich V.?

Hinter der „Tonne Sekt“ finden wir, wenn wir die Figur auf ihren Ursprung zurückverfolgen, ein Reherfeuer lodern. Falstaff hieß anfänglich Sir John Oldcastle und trug diesen Namen noch im Manuskripte Shakspeares, sowie bei den ersten Aufführungen. Oldcastle aber war ein fühner

Ritter und uneigennütziger Charakter gewesen, angeblich auch ein alter Freund des Prinzen Heinz, sicherlich ein Verteidiger der Wickliffiten, aus welchen zunächst die volkstümlichen Reformatoren Englands und dann, als Elisabeth und die Hochkirche ihre Hoffnungen enttäuschten, die Puritaner hervorgingen. Für sein Unterfangen hatte ihn Shaksperes Idealkönig, der, gleich allen Herrschern aus dem Hause Lancaster, die Kirche als Stütze für den usurpierten Thron gebrauchte, dem Kirchengenichte ausgeliefert, und dies ließ ihn am Weihnachtsmorgen 1417 auf einem Felde bei London über langsame Blut rösten. Unter den Märtyrern der protestantischen Sache ward er deshalb mit besonderer Verehrung genannt; speziell der puritanischen Bürgerschaft Londons stand er hoch wie ein Heiliger. Doch schützte ihn sein erbarmungswürdiges Ende nicht gegen den Spott der Theaterleute vor Shakspere, die ja wegen mancherlei Schädigung ihres Standes und Erwerbes auf Londons puritanischen Gemeinderat erbittert waren. Ein anonymer Dramatiker wies ihm deshalb in einer der patriotischen Historien, die kurz nach der Armada zahlreich emporschossen, in den „Berühmten Kriegen Heinrichs V.“, die Rolle des prahlerischen Soldaten zu; wie gerne die älteren englischen Komödiendichter solche Bramarbas-Rollen nach Plautinischem Muster verwendeten und wie sie auch der junge Shakspere nachbildete — Sir Armado in „Verlorner Liebesmüh“ —, ist bereits bemerkt worden. Oldcastle spielte jetzt auf der Bühne den alten, genußsüchtigen, feigen Spießgesellen des läderlichen Kronprinzen; er ist ein Raubankstifter und doch fleißig auf fromme Redensarten bedacht; den kranken König wünscht er baldigst in Gottes Gnadenhimmel, damit sein Heinz ihm eine fette Sinecure zuwende. Shakspere, der jenes ältere Stück als Quelle benützte — neben Holinsheds Chronik —, nahm den Oldcastle mit herüber; als sein „Heinrich IV.“ im Jahre 1598 in die Buchhändlerregister eingetragen wurde,

schrieb man für Falstaff noch Oldcastle; im ersten Drucke blieb vor einer seiner Reden durch Zufall ein „Old.“ stehen, und noch heute lesen wir in „Heinrich IV.“ Teil 1 (A. I Sc. 2) ein Wortspiel von Heinz über „my old lad of the castle“. Shakspeare that es nicht in Unwissenheit; er bezeichnete ihn sogar des Näheren als einstigen Pagen des Herzogs von Norfolk, was eine ziemlich genaue Kenntnis vom alten Wicliffiten verrät. Aber indem er den Theaternamen beibehielt und die Figur in witziger, burlesker und ironischer Weise ausgestaltete, dachte er nichts Arges; denn kaum ward er gewahr, daß man ihm eine Satire auf den Märtyrer unterschoß, so verwahrte er sich dagegen im Epilog zu „Heinrich IV.“ Teil 2, und führte den Namen Falstaff ein. Dies Wort ist eine geringe Veränderung aus Fastolf, wie ein feiger Offizier in „Heinrich VI.“ Teil 1 heißt; zeitgenössische Kritiker hielten die beiden sogar für identisch, um sich dann höflich über Shakspeare zu wundern, daß er den unter Heinrich V. verstorbenen Falstaff unter Heinrich VI. wieder auferstehen und jetzt erst den aktiven Offizier spielen ließ: wegen solcher Lügen habe Plato die Dichter aus seiner Republik verbannt! Vom historischen Oldcastle ist demnach nichts Wesentliches übrig geblieben als die Stellung Falstaffs in der Zeit und Umgebung Heinrichs V., sowie seine Neigung zu Bibelcitataten; die wirkliche Persönlichkeit ging, bis auf wenige Züge, in der Maske auf; so überrealistisch der dicke Ritter sich auch im Stücke präsentiert, ist er eigentlich doch nur eine Seifenblase, in der sich freilich die Theatertradition von zwei Jahrtausenden bläht.

In Parenthese sei hier die einzige Äußerung erwähnt, in der eine katholische Streitschrift jener Tage auf Shakspeare zu zielen scheint. Robert Persons oder Parsons, der Jesuitenpater, der die straffere Organisation der englischen Katholiken seit 1580 hauptsächlich schuf und leitete, erwähnt in seinen „Drei

Befehrungen“ 1603 unter den Märtyrern der Protestanten unsern Sir John Oldcastle, als „einen Raub-Ritter, wie ganz England weiß, und wie Komödianten ihn gewöhnlich auf die Bühne bringen.“ Obwohl Parsons damals schon seit Jahrzehnten als Verbannter auf dem Kontinent lebte, war ihm also ein Theaterereignis wie das Auftauchen von Oldcastle-Falstaff doch zu Ohren gekommen. Zugleich ist aus seinen Worten zu entnehmen, welche große Kluft zwischen dem katholischen Hauptquartier und der Sphäre Shakespeeres bestand; der Ehrenerklärung für Oldcastle im Epilog zu „Heinrich IV.“ Teil 2 widerspricht Parsons auf das Entschiedenste, und Novellenbücher wie Boccaccio, aus denen so manche von Shakespeeres Lustspielen flossen, nennt er „kupplerisch, pestilentialisch, ganz verboten unter uns Katholiken“.

Weitaus besser als bei Falstaff ist der geschichtliche Kern bei Percy bewahrt. Der Heißsporn war in der That ein prächtiger Junker gewesen, der sich gegen den „undankbaren“ Heinrich IV. empörte und bei Shrewsbury erschossen wurde. Dieser echten Grundfarbe hat Shakespeare allerdings in seiner Weise manche Schattierung beigelegt, offenbar um die Gegensätze zu Falstaff und Heinz kräftiger herauszuarbeiten. Er steigerte sein reizbares Temperament gegenüber dem Phlegma der kronprinzlichen Lottergesellschaft. Er ließ ihn über seine liebende Frau, von der wir in Wirklichkeit nur die Familie kennen, eine soldatenhafte Herrschaft üben, während die Falstaff-Gruppe bedenklich unter der Botmäßigkeit der Wirtin steht. Er hat endlich seinen Tod in Anlehnung an die Volksballade von Percy und Douglas rühmend ausgemalt, hat, gleich dieser, ihm eine Klage über den Verlust eines so jungen, thatensprühenden Lebens und sonst kein Wort des Schmerzes in den Mund gelegt und sofort durch den gerührten Sieger selbst einen Nachruf halten lassen; wie kläglich läßt mit der Leiche eines solchen Toten — ein rein

erfundenes Motiv — der Lebemann Falstaff davon! Es ist dies zugleich ein besonders deutliches Beispiel für die Gleichartigkeit des Temperamentes, das die tragischen Helden Shakespeeres und der anglo-schottischen Volksballaden zusammen auszeichnet. Sie folgen unbedingt ihrem natürlichen Empfinden und Wollen bis zum letzten Atemzug, während in den französischen Tragödien des siebzehnten Jahrhunderts die Leidenschaft regelmäßig durch ein Ideal von moralischer oder patriotischer Selbstbeherrschung gebeugt wird, der höchste Heroismus in einem Opfer von Individualität besteht und precieuse Reden uns die Großartigkeit solcher Zurückhaltung noch ausdrücklich auseinander setzen. Die französische Art ist gewiß civilisierter; die mehr elementare Art der Elisabethiner und der Anglo-Schotten aber mutet uns als eine stammesverwandte an, und vielleicht ist dies der Hauptgrund, warum wir Shakspeare lieben wie einen der unsern.

Prinz Heinz war nach der Geschichte schon in der Jugend ein eifriger Offizier, lag vom sechzehnten bis einundzwanzigsten Jahre an der walisischen Grenze und streckte der Heeresverwaltung manche Summe aus der eignen Tasche vor. Nach London zurückgekehrt, genoß er das Vertrauen seines Vaters und des Parlaments in seltenere Weise Nichts von Lächerlichkeit und dergleichen ist bei den Zeitgenossen über ihn zu lesen. Dann aber umwob ihn die Sage, wie zur Vorbereitung für den Dichter. Chronisten des sechzehnten Jahrhunderts berichten von einer Ohrfeige, die er dem Lord Oberrichter gegeben habe, weil ihn dieser wegen eines losen Streiches unparteiisch ins Gefängnis sandte; die Anekdote setzte sich wohl einerseits aus der Erinnerung an den ersten Prinzen von Wales, den lockern Eduard II. und dessen Günstlinge, andererseits aus dem Wilde des besonders schneidigen Oberrichters Gascoigne zusammen, der zur Zeit des Prinzen Heinz amtierte und gerade bei dessen Regierungsantritt

sich zurückzog. Zum übermütigen Treiben gab man ihm einen Kameraden an Bardolph, der doch unter Heinrich IV. ein hoher Würdenträger war, einmal sogar als Gesandter nach Paris geschickt wurde und später, statt als Marodier auf einem Galgen zu baumeln, als Lieutenant in Calais kommandierte. Daß der Prinz sich voreilig die Krone aufgesetzt und daß ihm der Dauphin als Geschenk zur Krönung Spielbälle geschickt habe, waren ebenso grundlose Fabeln, aber auf der Bühne gut zu verwenden, daher in die Historie von den „Berühmten Siegen Heinrichs V.“ ausführlich aufgenommen. Aus diesem Stück und aus der Chronik des Holinshed nahm Shakspeare, ohne im geringsten Kritik üben zu wollen, alles auf, was seinem Helden volkstümliche Frische geben konnte, und verfolgte zugleich in mancherlei Änderungen deutlich die Absicht, ihm mehr Gehalt und Würde beizulegen. Sein Heinz ist sich von vorherein darüber klar, daß er nur mittelst, um eines Tages durch königlichen Ernst Freunden und Feinden doppelt zu imponieren. Daß er den Lord Oberrichter gehorfeigt, wird nur flüchtig angedeutet; dafür sehen wir ihn bei Shrewsbury, wo er thatsächlich erst sechzehn Jahre alt war, den kampfgewohnten Percy niederstrecken, nicht bloß der Geschichte, sondern sogar der Ballade zum Troß. Schiller hat sich in der „Jungfrau von Orleans“ keine größeren Freiheiten erlaubt. Wie zu erwarten, zeigen auch Heinrichs Thaten in Frankreich, obwohl sie der Wirklichkeit noch am treuesten nachgebildet sind, überall die retouchierende Hand.

Nochmals sei daher am Schluß der Königsdramen gewarnt, Shakspeare als Historiker für die Lancaster- und Yorkzeit ernsthaft zu nehmen. Nur für die Stimmung zu seiner eigenen Zeit, im letzten Jahrzehnt der Elisabeth, ist er ein verlässlicher Zeuge, für das nationale Hochgefühl nach dem Siege über Spanien, für das innere Friedensbedürfnis und das monarchische Vertrauen, mit dem sich

England vor der in Erfolgen ergrauten Königin beugte. Ein ähnliches Verhältnis wird sich bei den Römertragödien herausstellen. Historische Treue ist ein Ding, das erst nach dem Zeitalter der Aufklärung und Skeptik von den Romantikern erfunden wurde, in Schottland und England wie bei uns. Die äußere Wahrheit überhaupt hat Shakspeare leicht genommen, mit Bewußtsein und nicht ohne sich darüber direkt auszusprechen. „Ich weiß nicht, was poetisch ist,“ jagt die Dorfdirne in „Wie es Euch gefällt“: „ist es redlich in That und Wort, ist es etwas Wahres?“ „Nein, gewiß nicht,“ antwortet der Clown Touchstone, „denn die wahrste Poesie erdichtet am meisten“ (A. III Sc. 3). Destomehr kam es ihm auf innere Wahrheit an, auf eine Fülle wohlabgestimmter Seelenbewegungen, in einem kleinen Raum zusammengedrängt. Wieder ist dafür ein Satz von ihm selber anzuführen; im „Timon von Athen“ (A. I Sc. 1) läßt er einen Dichter ein Gemälde loben mit den bezeichnenden Worten:

Ein hübsches Nachgebilde der Natur —
Künstlicher Streit pulsiert in diesen Zügen,
Lebendiger als Leben.

Hatten sich die früher so strengen und blutigen Historien in dieser Periode mit frohen oder burlesken Gestalten bevölkert, neben welchen selbst ein so tragisch angelegter Charakter wie der Heißsporn in die zweite Linie zurücktritt, so mengt sich zugleich der Tyrannentypus mehr oder minder ernsthaft in die Komödien: „rude will“ — nun mit Bruder Lorenzo in „Romeo und Julia“ zu reden — kämpft eine Weile gegen „grace“, bis endlich die freundlichen Gewalten lächelnd den Sieg erringen. Eine gemischte Stimmung greift Platz, entsprechend der weiteren Gesellschaft und Menschenkenntnis, die sich Shakspeare jetzt aufthat. Zudem aber der Kampf gegen die groben, widerspenstigen Elemente der Liebe zufällt, erhebt sich diese zu einer höheren Stellung als in den Jugendkomödien. Sie erscheint nicht mehr als ein bloßes

Spiel der Herzen, sondern hat die Aufgabe zu retten, zu zähmen, zu bilden. Daher entspringt sie auch nicht mehr einem Instinkt oder Zufall, einer Laune oder gar der Unvernunft, wie es im „Sommernachtstraum“ übermütig dargestellt wird; sondern sie wählt, sie sieht auf Tüchtigkeit, Gewandtheit oder den Schmuck des Lebens, oder es will gleich zu gleich. Eine Reihe gescheiter und fröhlich aktiver Liebhaberinnen ist für diese Periode charakteristisch. Damit endlich vor dem frischen Lufthauch der Wirklichkeit, die hiermit zum Fenster hereinzog, der Märchenreiz der bisherigen Lustspiele sich nicht verflüchtigte, bot Shakspeare die Musik auf, ließ sie bei jeder Gelegenheit ertönen und verherrlichte sie mit warmen Worten. Sie war ihm nicht bloß eine Theaterzierde; auch in einem seiner Sonette preist er die Meisterschaft der Geliebten auf dem Virginal, während Percy das Geleier gewöhnlicher Bänkelsängerballaden verwünscht; er liebte die süßen Klänge, an denen ja England vor der Puritanerzeit ausnehmend reich war, und sie mögen ihm manchmal geholfen haben, eine rauhe Figur in seine höfischen Verse einzupassen.

„Der Kaufmann von Venedig“, erwähnt von Meres 1598 und noch in demselben Jahre zum Druck angemeldet, ist unter den Lustspielen dieser Periode vielleicht das älteste, jedenfalls das bedeutendste. Guter und arger Wille stehen einander in zwei verschiedenartigen Geschichten gegenüber: in der von der edlen, schönen Venezianerin Portia und in der vom Wucherer Shylock; erst gegen Ende schlagen die beiden zusammen, in einer großen Gerichtsscene, wo Portia, verkleidet als Rechtsanwält, gegenüber der starren Rechtsforderung Shylocks die Billigkeit zur Geltung bringt, das Verzeihen: „mercy seasons justice“. Mehrere Liebespaare und Liebesfabeln begegneten in jeder Shakspeare'schen Jugendkomödie, aber bisher überall in symmetrischer Anordnung, sodas ihre Zusammengehörigkeit sofort einleuchtete;

hier müssen wir tiefer auf das Denken der beiden Hauptpersonen eingehen, wollen wir den Punkt finden, in dem sich ihre Geschicke zum einheitlichen Drama runden.

Auf der einen Seite steht eine vornehme Gesellschaft, gleichgiltig gegen den Mammon bis zur Selbstvergeffenheit, ja bis zum Leichtfynn. Antonio, der Kaufmann, der niemals Zinsen nimmt, leiht seinem jungen Verwandten und Freunde Bassanio dreitausend Dukaten, obwohl er sie selber borgen muß; denn Bassanio, durch sein Auftreten in Schulden geraten, will um die schöne Portia standesgemäß freien. Portia soll nach dem Willen ihres verstorbenen Vaters jenen Bewerber erhören, der das goldene und silberne Kästchen verschmährt und das bleierne vorzieht, was an den Ausspruch des Prinzen Heinz über die „Feindseligkeit“ der goldenen Krone erinnert. Diese Bestimmung verwehrt ihr zwar eine völlig freie Wahl; doch ist sie es zufrieden, jenen Mann zu erhalten, der sich von Geld und Gut am wenigsten blenden läßt; ihr Bassanio wählt, wie sie es wünscht und erwartet, und jetzt kommt es auch ihr nicht darauf an, ihm das Zehnfache der geborgten Summe für den bedrängten Antonio zur Verfügung zu stellen. Ein aristokratischer Kommunismus herrscht in diesem Kreise, in dem es jedermann nur für einen Spaß, für eine launige Scheinforderung betrachtet, wenn sich Shylock als Pfand für seine Dukaten ein Pfund von Antonio's Fleisch verschreiben läßt.

Für Shylock ist solche Lebensführung unverständlich, ja ein steter Vorwurf und eine Schädigung seines Erwerbs. Er entbehrt nicht eines gewissen Ehrgefühls; Antonio ist ihm verhaßt als ein stolzer Verächter, der ihm auf offenem Markte in den Bart spuckte; aber „noch mehr, weil er in schlichter Demut Geld umsonst ausleiht und unsre Wucherei hier in Venedig ruiniert“. Er ist nicht gottlos, hat aber aus dem alten Testament herausgelesen: „Gewinn ist Segen“. Auch ein menschliches Fühlen ist ihm eigen: Liebe für seine Tochter,

für Jessica; doch verwendet er sie nur als Schatzdrachen, so daß die Freundlose — sehr im Gegensatz zu Portia — dem Willen des lebenden Vaters sich entzieht, von einem Christen sich entführen läßt und in höflich heiterer Umgebung neu auflebt. Rache dafür zu nehmen ist Shylock noch mehr wert als die Dukaten; er will jetzt sein Pfund Fleisch haben, gleichgiltig gegen alles andere. Er freut sich über den Untergang von Antonios Schiffen, über seinen Bankerott. Er schlägt nicht bloß alles humane Zureden von den verschiedensten Seiten, sondern auch die zehnfache Loskaufsumme aus, weßt schon das Messer, geht auf in einem einzigen, starken Affekt und hat insofern ohne Zweifel die Anlage zu einer tragischen Gestalt. Aber in der Stunde der Prüfung versagt ihm die Konsequenz. Kaum hat Portia das Salomonische Urtheil gefällt — ein Pfund Fleisch, ja, doch nicht mehr noch weniger! keinen Tropfen Blut! und für Gefährdung des Lebens Verlust des ganzen Vermögens! — so verlegt er sich auf das Bitten, das Feilschen; er will sich jetzt mit dem Angebot des Zehnfachen zufrieden geben; mit dem Kapital allein; mit der Hälfte. Es wird ihm unwohl. Er setzt nicht seine Persönlichkeit und Existenz ein für das starre Recht, auf das er sich vorher gesteuert, sondern vermachts, wie es der Gerichtshof vorschreibt, sein Vermögen der entlaufenen Tochter. Er ist kein Held. Wenn ihn manche Schauspieler, namentlich der berühmte Irving in London, so darstellen, daß er, äußerlich gebrochen, aber mit innerlichem Triumph über die ungerechten Richter abgeht, streiten sie gegen die klaren Worte des Dichters und gegen die Führung der ganzen Handlung. La Roche im Wiener Burgtheater spielte ihn mit einem Stich ins derb Komische, und da klappte alles. Das Drama schwenkt gerade an der Stelle, wo es sich am meisten zur Tragödie zu erheben verspricht, zum Grotesken ab, und ein langer fünfter Akt, in welchem Jessica ihren Bräutigam mit Worten, Portia den

ihrigen mit einem scheinbar verlorenen Ring ein Weilchen hinhält, sorgt dafür, daß die Zuschauer nach dem ausgestandenen Schrecken doch in ziemlicher Lustspielstimmung nach Hause gehen.

Eine Begegnung von Portia und Shylock hat Shakspeare vorsichtig verhütet, bis diese Hauptvertreter der zwei strittigen Weltanschauungen, der weiblich milden und der geschäftsmäßig harten, im vierten Akte in entscheidender Gerichtsscene sich treffen. Die Rede, mit welcher da Portia, verkleidet als Rechtsanwält, Shylock zu erweichen sucht, ist die Achse des Dramas; auf sie muß unsere ganze Aufmerksamkeit gespannt werden; in ihr nimmt auch die Rhetorik des Dramatikers den höchsten Schwung:

Die Gnade ist von ungezwung'ner Art, —
 Wie janfter Regen träufelt sie vom Himmel
 Hernieder und ist doppelt gegenreich:
 Sie segnet den, der giebt, und den, der nimmt.
 Am stärksten bei den Starken, schmückt sie mehr
 Den König auf dem Thron als seine Krone.
 Das Zepher zeigt nur weltliche Gewalt
 Und ist nur jener Majestät Symbol,
 Die Schreck und Bittern vor dem König lehrt;
 Doch Gnade überragt die Zephermacht,
 Hat ihren Thron im Herzen der Monarchen
 Und ist sogar ein Attribut der Gottheit,
 Der sich die Menschenkraft am meisten nähert,
 Wenn Recht sich paart mit Gnade. Deshalb, Jude,
 Obwohl mit Recht Du klagst, beachte dies:
 Der Weg des Rechtes soll für uns nicht sein
 Der Weg des Heils; wir beten um die Gnade,
 Und während wir so beten, lernen wir
 Auch Gnade üben. (A. IV Sc. 1.)

Um diese hohe Moral, die dem Dichter der Königsdramen und die einer Portia wohl ansteht, dreht sich das Stück; in ihr einen sich die beiden Fabeln. Die aristokratische Gesellschaft, obwohl mehrfach recht sorglos und unklug, gewinnt, weil sie eine vornehme Sittlichkeit hat. Selbst dem Juden,

der nichts davon wissen wollte, wird am Schluß eine gewisse Begnadigung zu Teil: das Leben bleibt ihm und für Lebenszeit die Hälfte seines Vermögens. Daß er sich taufen lasse, ist Bedingung, wird aber nicht weiter erwähnt.

Shylock ist vielfach so aufgefaßt worden, als hätte Shakspeare, der auch sonst mit volkstümlichen Anzüglichkeiten über die Juden nicht zurückhielt, in dieser Figur eine Studie über Völkerpsychologie oder gar über Völkermoral niedergelegt. Doch ist aus der Rolle so wenig auf ein eigentliches Antisemitentum Shakspeares zu schließen, wie etwa aus der Greuelgestalt des Maron im „Titus Andronicus“ auf ein Antimohrentum oder aus den Bluttathaten eines Richard III. auf eine republikanische Gesinnung des Dramatikers. Ist doch gleich Shylocks Tochter anders geartet, tritt freiwillig in die Gemeinschaft der Christen über und häufl alles Gold, das sie nur erreichen kann, auf den geliebten Mann; ähnlich wie sich dem in jeder Hinsicht schwarzen Maron später der nur zu arglose Mohr Othello an die Seite stellt. Die Spitze des Dramas trifft vielmehr den Wucherer. Indem ihn Shakspeare als Juden einkleidete, hielt er sich einfach an die Theatertradition seiner Zeit, die den Juden als Typus des Golddurstes gewöhnt war, wie den Mohren als Ausbund der Sinnlichkeit und Grausamkeit. Solche Auffassung hatte sich um so leichter entwickeln können, als der Hebräer, wie der Mohr, äußerlich auffallend und zugleich an der Themse selten genug war, um als Träger wildbewegter Fabeln zu dienen; von Eduard I. bis Cromwell verbannte ihn ja das Gesetz vom englischen Boden, und ausnahmsweise nur zeigte sich der Mann mit den langen Haarsträhnen, bald als Kaufmann aus der Fremde, bald als Arzt von unheimlichem Wissen. Marlow hatte ihn mit machiavellistischen Farben zu einem teuflischen Tyrannen ausgemalt und hiermit große Wirkung erzielt; sein „Jude von Malta“ ist gewiß ein Hauptvorbild für Shylock gewesen, namentlich was das Ver-

hältniß zur Tochter betrifft; Shakspeare ist zahm im Vergleich mit diesem Vorgänger. Es gab daneben zwar auch eine Komödie, „Die drei Damen von London“ (1584), in der ein edler Jude spielt: Gerontus schenkt einem italienischen Kaufmann, der Türke werden will, um seine Verpflichtungen abzuschütteln, die ganze Schuld, aus Entsetzen vor solch unehrlichem Glaubenswechsel. Aber Shakspeare hatte, wenn er sich und seiner Truppe die dankbare Rolle nicht entgehen lassen wollte, vermutlich wenig freie Wahl. Er scheint nicht ein neues Stück gedichtet, sondern nur ein älteres umgearbeitet zu haben, welches schon 1579 erwähnt wird als „Der Jude, aufgeführt im Dachsen, ein Bild der Gier in weltlichen Freiern und des Blutdurstes in Wucherern“. Es ist verloren bis auf den Titel, der jedoch hinreicht zu zeigen, daß hier die Geschichten von der Kästchenwahl und dem Pfunde Fleisch bereits vereinigt, also die Hauptscenen und namentlich der Charakter des Shylock festgelegt waren. Und auch so weit er freie Wahl hatte, war schon sein gesellschaftlicher Verkehr, sein Verhältnis zu den adligen Gönnern seiner Truppe keineswegs geeignet, ihn zu einer anderen Parteinahme zu vermögen.

Forscht man nach den realen Grundlagen der Shylock-Geschichte, so stellt sie sich als eine juridische Sage heraus, welche in einer Zeit wurzelt, lange bevor es Juden im Abendlande gab. Die Forderung auf ein Stück Fleisch, erhoben von einem Gläubiger gegen den zahlungsunfähigen Schuldner, scheint auf einer Bestimmung des Zwölftafelgesetzes zu beruhen, das ausdrücklich beifügt: wenn ein Gläubiger etwas mehr oder weniger schneidet als ihm zukommt, so soll das kein Vergehen sein. Diesem grausamen, unchristlichen Rechte suchten im Mittelalter mehrere Erzählungen vorzubringen, welche genau nur ein Pfund Fleisch erlauben, um durch ein allerstrengstes Gesetz Raum für Billigkeit und Menschlichkeit zu schaffen. Häufig, aber nicht immer ward

dabei der römische Gläubiger durch einen jüdischen ersetzt. Indem der Stoff in Novellensammlungen aufgenommen wurde, in die „Gesta Romanorum“, in den „Pecorone“ des Giovanni Fiorentino, bekam die Liebe zu einer Königstochter ständigen Anteil: der heißblütige Liebhaber verschreibt sein eigenes Fleisch, um Geld zum Freien zu erhalten. Die Kästchengeschichte, obwohl auch in den „Gesta Romanorum“ enthalten, führte ein ganz gesondertes Dasein, ist orientalischer Herkunft und lehrt nicht ein humanes, sondern ein religiöses Prinzip; nicht Billigkeit, sondern Askese. Sie wurde zuerst wohl durch eine indische Legende, „Barlaam und Josaphat“, in England verbreitet. Erst im Drama von 1579 ist sie mit der Wuchererfrage verbunden zu erweisen, offenbar um edle Goldverachtung dem niedrigen Golddurst wirksam entgegen zu setzen. Was Shakspeare an diesem verlorenen Stücke für Veränderungen und Zuthaten angebracht, entzieht sich unserem Ermeßen.

Besser sind wir in dieser Hinsicht daran bei der „Zähmung der Widerspenstigen“. Wir besitzen das ältere Drama, welches Shakspeare überarbeitet hat, betitelt „Die Zähmung einer Widerspenstigen“ (gedruckt 1594, 1596 1607). Merkwürdig ist es da zu sehen, wie treu er alles irgendwie Brauchbare an Charakteren und Handlung bewahrt hat, um nur die Personen mit warmer Anempfindung auszugestalten und die Hauptfabel durch einen parallelen Vorgang zu beleuchten. Dagegen müssen wir uns betreffs der Abfassungszeit als unwissend bekennen. Man hat vermutet, das alte Stück sei so viel im Buchhandel verlangt, daher wiederholt gedruckt worden, weil ihm die Aufführungen des Shakspereschen das öffentliche Interesse zulenkten; denn Shaksperes Umdichtung blieb im Alleinbesitz seiner Truppe und ward erst 1623 in der Folio käuflich. Meres (1598) läßt uns im Stich; er nennt zwar ein Lustspiel mit dem Titel „Gewonnene Liebesmüß“, der auf die Zähmung der Wider-

spenstigen paßt, aber entschieden noch besser auf „Biel Lärm um nichts“. Die metrischen Anzeichen stehen unter einander in starkem Widerspruch. Unter solchen Umständen mag es sich empfehlen, die mannigfachen Übereinstimmungen mit den zeitlich festgelegten Dramen dieser Gruppe zu berücksichtigen, um die Besprechung an dieser Stelle zu rechtfertigen.

„Eine Widerspenstige“, das alte Stück, hatte zwei gute Rollen. Einerseits die keifende Rätke; eine richtige Wildkake; lieber zu geradaus als sentimental. Dem Flötenlehrer zerschlägt sie das Instrument auf dem Kopf; sie krakt den Freier, während er beim Vater um ihre Hand anhält, und nimmt ihn angeblich nur, weil es ihr eben Zeit scheint, einen Mann zu nehmen. Auf der anderen Seite steht ihr Bändiger; auch nicht sentimental, denn er sagt uns sogleich, ihr Vater habe ihm 6000 Kronen versprochen, wenn er sie zur Ehe bringt; ebenfalls von einer redlichen Derbheit, nur noch kräftiger, weil ein Mann. Die Geschichte spielt im Märchenlande der Elisabethinischen Lustspiieldichter, in Italien. Die Zählung beginnt damit, daß der Freier beim ersten Auftreten das Jawort seiner Brünhilde als etwas Selbstverständliches voraussetzt und mit einem ebenso überraschenden Lobe ihrer Geduld, ihrer Liebenswürdigkeit begründet. Dann eine körperliche Kraftprobe: in niedrigem Anzug erscheint der Bräutigam zur Vermählung, um zum Raufen gerüstet zu sein, und sogleich nach der Trauung muß sie mit ihm in sein Heim reisen, denn heute befiehlt er, morgen sie. Die dritte Stufe besteht darin, daß er am nächsten Tage ihre Wünsche mit dem Übereifer eines Eulenspiegel ausführt. Die Speisen, die Kleider sind ihr nicht recht: weg mit dem Kram! Sie will zum Vater zurück: augenblicklich, trotz Ermüdung und Hunger wird zurückgereist. So macht er sie waffenlos und erschöpft, ohne daß sie über Lieblosigkeit klagen kann; sagt er doch nie ein Wort gegen sie, bereitet er ihr doch alles Essen mit eigener Hand! Dafür wird sie

aber auch ein Muster weiblicher Fügsamkeit für ihre Schwestern, erklärt die Sonne für den Mond, wenn es der Gatte will, und gewinnt ihm die Wette, die sich mit den Gatten der einst viel nachgiebigeren Schwestern darüber entspinnt, wer jetzt die gehorsamste Frau habe. Schließlich tritt sie an den Rand der Bühne vor, um allen Frauen pathetisch zu empfehlen, ihre Männer auf den Händen zu tragen.

Die Fabel enthielt eine Gewaltkur, so recht nach dem Geschmack einer Zeit und Stadt, die ein Mannweib auf dem Throne sah. Dabei stellte sie das Ringen zweier starker Persönlichkeiten in dem großen Naturvorgang, durch den die Jungfrau den Charakter der Ehefrau annimmt, so wirksam dar, daß sich Shakspeare dafür wohl erwärmen konnte. Und wie gern hat er gerade während der Falstaff-Periode Figuren mit solch grobkörniger Ehrlichkeit vorgeführt! Der Bastard in „König Johann“ hat sie. Heinrich V. zeigt sie, indem er um sein französisches Rätchen wirbt: „Ich rede zu Dir schlankweg wie ein Soldat; kannst Du mich darum gerne haben, so nimm mich; kannst Du nicht, so werde ich sicherlich sterben, aber, beim Himmel, nicht Deinetwegen; und doch habe ich Dich lieb“. Percy Heißsporn hat eine schottische Rätche, welche ihm den kleinen Finger brechen will, wenn er ihr sein kriegerisches Vorhaben nicht verrät; thatenfroh lacht er der Liebeständelei, und desto inniger hängt sie an ihm; blindlings muß sie seinem Willen sich fügen, wofür sie morgen ins Feld nachkommen darf, als sein guter Kamerad. Noch ein Paar ebenso eigenwillige wie brave Diebeslente, die sich schließlich gegenseitig bändigen, werden uns alsbald in „Viel Lärm um nichts“ begegnen. Männer und Frauen mit einer gesunden Formlosigkeit sind jetzt Shakspeare's Lieblingstypen; er läßt sie und den verwandten Falstaff so viel herumrumoren, daß die Stücke dieser Zeit etwas Lärmendes annehmen; die höfische Welt

aber beginnt daneben als eine glattzüngige und unberläßliche zu erscheinen.

Manche beachtenswerte Veränderung hat Shakspeare an dem alten Stücke vorgenommen. Übermäßige Verbheiten wurden getilgt; der Freier der Widerspenstigen z. B. ist nicht mehr von ihrem Vater bezahlt und kommt nicht mehr mit Kaufgedanken zur Hochzeit. Von den zwei Schwestern der wilden Käthe tritt bei Shakspeare nur eine noch auf, die sanfte, wohlherzogene Bianca, während die andere in eine nebensächliche Witwe verwandelt ist. Dafür hat Bianca eine viel größere Rolle bekommen: um sie schart sich die höfische Gruppe. Das milde Schwesterchen spielt gerne mit schönen Worten und Manieren, aber auch mit Männerherzen; sie wird von der ehrlicheren Käthe gestoßen und geschlagen, damit sie endlich die Koketterie aufgebe und ernstlich wähle. Das Treiben von Biancas Liebhabern hat Shakspeare nach einem Lustspiel Ariosts, „Gli suppositi“, ausgemalt, das längst ins Englische übersetzt war. Im Gegensatz zu Käthes Freier, dem offenen Petruchio, der sich direkt an den Vater wendet, schleichen sie sich als Musik- und Lateinlehrer ins Haus; sie verbrauchen eine Menge der zierlichsten Liebesworte, die sich doch als eitel erweisen; denn der eine, von Bianca verschmäht, tröstet sich in großer Eile mit der Witwe; und dem andern, den sie erhört, wird sie ein eigenwilliges, unfügsames Weib. Nichts nimmt uns für Käthe und Petruchio, so grob sie sich geben, entschiedener ein als diese schönrednerischen Gegenfiguren, welche Shakspeares wichtigste That sind. Die geborene Widerspenstige flößt uns wenigstens durch ihr Temperament Achtung ein; die gewordene verrät für sich und ihren Gatten nur Charakterschwäche. So entrollt sich denn zugleich eine Frage, mit der sich Shakspeare noch mehrfach beschäftigt hat: wie sehr Natürlichkeit einer künstlichen, konventionellen Erziehung überlegen ist. Ein etwas sittenrichterischer Ton dringt hiermit unleugbar

in das Lustspiel ein, wie bereits in den „Kaufmann von Venedig“ und das zweite Falstaff-Stück; er fehlte in den Jugendkomödien; in der nächsten Periode wird er noch stärker erscheinen.

Von der Züchtung eines Widerspenstigen handelt auch das Vorspiel, mit welchem diese Komödie eigenartig anfängt. Ein betrunkenen Kesselflicker wird schlafend von einem Lord gefunden, scherzweis in sein Schloß und in fürstliche Kleider gebracht und, sobald er aufwacht, als Lord angeredet, mit dem Bedeuten, nur Geistesstörung sei daran Schuld, daß er sich bisher als Kesselflicker gefühlt. Bald wird der Gefoppte durch die angenehme Wahnvorstellung so fügsam wie Käthe durch die Schneidigkeit Petruchios; er wird aus dem Ich herausgeschmeichelt, sie herausgetrieben. Selbst gegen die Dienerschaft wird er höchst nachgiebig, während er sich vorher mit der Wirtin, von der er als Schuldner doch abhing, arg gestritten hatte. Freilich, seine niedrige Natur erlaubt bei ihm nur eine äußerliche und vorübergehende Züchtung. Alle Augenblicke bricht seine urwüchsige Rohheit durch, besonders wenn er mit drastischer Liebessehnsucht nach seiner Lady verlangt. Käthe und Petruchio nehmen sich neben ihm als hochgesittetes Paar aus.

Das Verdienst, diesen Schwank mit seiner glücklichen Kontrastwirkung dem eigentlichen Lustspiel vorangestellt zu haben, und zwar so, daß dieses zur Unterhaltung des Kesselflicker-Lords aufgeführt wird, gebührt bereits dem Dichter von Shaksperes Vorlage. Die Geschichte war weit über Europa und den Orient verbreitet; dem Burgunderherzog Philipp dem Guten und dem Khalifen Harun al Raschid ist sie angedichtet worden; in England ist sie schon 1570 in einer Sammlung von Erzählungen verwendet und um dieselbe Zeit auch in einem Drama „Damon und Pythias“ auf die Bühne gebracht worden. Shakspere hat die Parallelen mit der „Züchtung der Widerspenstigen“ feiner herausgear-

beitet, die Rückwandlung des Lords in den Kesselflicker jedoch, wenn der vorliegende Text vollständig ist, mit keinem Wort erwähnt. Bei der Aufführung ließ man wohl den Küpel über seiner Kanne einschlafen und schließlich unter allgemeinem Gelächter hinaustragen.

Selbst Falstaff wurde dem Typus des gezähmten Widerspenstigen angenähert, als Shakspeare das im Epilog zu „Heinrich IV.“ Theil 2 gegebene Wort einzulösen begann, „die Geschichte fortzusetzen, mit Sir John darin, und mit der schönen Katharina von Frankreich viel Lustigkeit zu wecken“. Männer mögen sich von der unverwüßlichen Laune des fetten Ritters entwaffnen lassen; zweien Bürgerfrauen aber, denen er gleichzeitig einen gleichlautenden Liebesbrief schreibt, gelingt es, ihn furchtsam und klein zu machen wie die Maus in der Falle.

„Die lustigen Weiber von Windsor“ entsprechen wenigstens der einen Hälfte jenes Versprechens. In „Heinrich V.“, wo die schöne Französin spielt, tritt Falstaff gar nicht mehr auf; nur sein Sterben wird erzählt; zwischen „Heinrich IV.“ und „Heinrich V.“ schob sich also wohl dies Lustspiel in die Reihe der Historien ein, und die Tradition von 1702, wonach die Königin es befahl, scheint dafür auch die Ursache anzugeben. Jedenfalls entstand es im speciellen Hinblick auf die Tochter Heinrichs VIII., der die Freude an einem grotesken Schwank angeboren war. Darum ist die Scene nach Windsor verlegt, in ihre Sommerresidenz. Darum ist ein Segen für die Bewohner des Schlosses und eine Verherrlichung des Hosenbandordens eingeschlochten, der dort seine Kapelle hatte. Darum auch einige satirische Anspielungen, die bei Hof eines Lacherfolges sicher waren: auf den neugebackenen Ritter Lucy mit den *lucis-louses* im Wappen, sehr erzürnt über einen gewissen Wilddiebstahl in seinem Park, und auf den deutschen Grafen Mömpelgard, der 1592 von der Erlaubnis der Königin, mit Postpferden

unentgeltlich durch das Land zu reisen, sehr freien Gebrauch gemacht und dann 1595 noch um den Hofenbandorden gebeten hatte. Daß die Komödie vor der Königin zur Auf- führung gelangte, ist auf dem Titel des ersten Druckes 1602 ausdrücklich vermerkt. Kurz nach Jakobs I. Regierungs- antritt ward es auch für diesen Monarchen hergerichtet und namentlich mit einer Anspielung auf die vielen Ritter ver- sehen, die der Schottenkönig auf seinem Triumphzug nach London freigebig schuf. Falstaff hatte sich offenbar sofort die Gunst selbst der höchsten Kreise gewonnen.

Aber es ist nicht mehr der Falstaff der Königsdramen, der mit einem Prinzen zechte, den Usurpator eines Thrones nachsäffte und auf der Dummheit Anderer bequem durch das Leben ritt; der schwelgte und koste, wo es ihm reichlich angeboten wurde, höchstens mit etwas Rauben dazwischen, aber niemals auf ein Bitten oder Werben sich verlegte. Mit der historischen Umgebung verschwand auch die eigen- tümliche Größe seiner Gestalt. Statt einer Folie für Ty- rannen ist er jetzt nur ein prahlerischer Liebhaber, der in thörichter Einbildung zwei Kunkeln nachläuft, um Schmach und Prügel zu finden. Er sinkt zurück auf den Stand- punkt des Bramarbas. Sein Liebesbrief an Mrs. Ford und Mrs. Page zugleich erinnert an das Freien des Sir Armado in „Verlorner Liebesmüß“. Wenn er bei dem ersten Stell- dichein, das ihm Mrs. Ford giebt, vor dem nahenden Ehe- mann in einen Korb mit schmutziger Wäsche kriecht, und beim zweiten knapp am Wütenden vorbei zur Thür hinaus- geschoben wird, spielt er eine Novelle des Giovanni Fioren- tino nach, die wohl nicht ohne Einwirkung italienischer Ko- mödien mit ihrer stehenden Bramarbas-Figur entstanden war. Beim dritten Versuch wird er von Elfen gezwickt und mit Fackeln gebrannt, ähnlich wie Sir Thopas in Lillys „Endy- mion“, der auch das Soldatenhandwerk mit der Liebe, die Waffen mit dem Briefpapier, den prahlerischen Mut mit

närrischer Lüfternheit vertauscht hat. Ganz elend steht er am Ende da und sagt selber: „Ich begreife allmählich, daß daß man mich zum Esel gemacht hat . . . Ist mein Hirn in der Sonne gelegen und eingetrocknet, daß es solch grober Übertölpelung nicht vorzubeugen weiß? — Da liege ich, und die Dummheit ist ein Senkblei über mir. Macht mit mir, was ihr wollt!“ Der Humorist, der über die Welt lachte, ist jetzt selbst für alle Welt lächerlich.

Neben Falstaff und seinem Freunde, dem gerngroßen Friedensrichter Shallow, rückt die Tüchtigkeit der beiden Bürgerfrauen in das hellste Licht. Mrs. Ford und Mrs. Page haben apfelrote Wangen, lachende Augen und ein gut Teil Schalkhaftigkeit im Blick; die Falten auf der Stirne sind mehr das Werk der Lustigkeit als des Alters. Sie wären nicht in Verlegenheit, ihre Männer zu betrügen, wenn sie wollten; in der italienischen Novelle des Fiorentino geschieht es auch, obwohl der eine Ehemann, wie hier Mr. Ford, des Liebhabers Diener und Vertrauter geworden ist; aber unter den Strohdächern Windsors herrscht noch Zucht und Sitte. Liebe natürlichster und bester Art ist daneben vertreten durch Anna, das Töchterchen des Ehepaars Page. Papa möchte sie mit Shallows Neffen vermählen, einem reichen Gelbschnabel; aber Anna hört den ungeschickten, eingebildeten Freier mit einer abwehrenden Bescheidenheit, hinter der sich ein Sichern versteckt, und sagt danach zur Mutter: „Vermähl' mich nicht mit diesem Narren“. Mama bestimmt sie für den französischen Doktor Cajus, der ebenfalls reich ist; bei einer Elfennummerei soll sie sich von Papas und zugleich von Mamas Schützling entführen lassen; sie schweigt, folgt aber ihrem selbstgewählten Liebhaber Fenton zum Altar, der ein gutes Herz hat und gegen den auch die Eltern nichts sagen konnten, als daß er mit dem „wilden Prinzen“ viel umgegangen sei. Der Doppelwerbung Falstaffs wird hiermit die ebenso vergebliche Werbung zweier

Fante beigejellt; den treuen Ehefrauen die edelmütige Liebhaberin; der Beschämung des verlogenen Ritters die des junkerlichen Zierbengels und des affektierten Ausländers. Die Liebe vereitelt nicht bloß gewissenlose Absichten, sondern macht zugleich deren Unnatur verächtlich, wie gewöhnlich in den Lustspielen dieser Periode.

Ein besonderer Reiz dieses Lustspiels liegt in seinem Lokalkton. Nirgends ist Shakspeare so real auf das Treiben der kleinen Leute neben sich eingegangen. Wir sehen im Hause Page, wie das Töchterchen sittig mit Wein hereintritt, um ihn dem Fremden zu kredenzen; wie sie den Gästen mit einem Knige meldet: das Mittagessen ist auf dem Tische, der Vater bittet um Euer Gnaden Gesellschaft; wie sie selbst dem Neffen Shallows gegenüber nicht vergißt, dem Geladenen den Vortritt zu lassen. Ortsnamen und Verhältnisse werden erwähnt, die dem Londoner Publikum vertraut klingen mußten: die Postmeister von Reading, Maidenhead und Colebrook, die der Graf Mömpelgard so unfreigiebig ausgenützt hatte; die Nationalspiele von Cotswold, wo Mr. Pages Hund zur Wette läuft; das nahe Windsor mit seinem herrlichen Park und dem Wirtshaus zum Hosenband. Die Wellen der Themse plätschern durch das Stück, auf den Wiesen bleicht die Wäsche der Hausfrauen, unter den tiefhängenden Baumzweigen streifen die Rehe hin, und abends, wenn die Glühwürmchen leuchten, kommen die Mädchen aus der Stadt heraus zum Tanze an der unheimlichen Eiche, wo Falstaff, als der wilde Jäger verkleidet, der neckischen Frauen harret. Wer Windsor je gesehen hat, muß sich angeheimelt fühlen. Die Gegenden, wo die Komödien der ersten Periode spielten, flößen uns kein Interesse ein; im „Kaufmann von Venedig“ aber atmen wir die Luft des Nialto, im Vorspiel zur „Widerspenstigen“ stellte sich Shakspeare auf englischen Boden, und jetzt hat er heimisches Wesen vollauf zu schöner Darstellung gebracht.

„Viel Lärm um Nichts“ gehört wenigstens in seiner heiteren Hälfte zur Gruppe der gezähmten Widerspenstigen. Beatriz, die Nichte des Gouverneurs von Messina, führt scharfe Witzreden gegen die Männer, so daß ihr Onkel sagt: „Wahrhaftig, mit solch loser Zunge wirst Du niemals einen Gatten finden“. Das Hauptziel ihrer Ausfälle ist Benedikt, ein junger Edelmann, der ihr nichts schuldig bleibt. Sie nennt ihn einen Narren des Herzogs; er redet von ihr als von einer Harpie und höllischen Alte. Beide wollen von Liebe und Heirat nichts wissen, sind daher wie für einander geschaffen, und es fragt sich nur, auf welchem Wege man das störrische Paar zusammen führen soll? Die Umgebung spinnt eine Intrigue, wie sie mehrere Lustspiele jener Zeit kennen, namentlich auch Shakespeers „Was Ihr wollt“: die Herren machen Benedikt glauben, daß Beatriz sterblich in ihn verliebt sei. Gleiches erfährt Beatriz über ihn von den Damen. Die Gewißheit der Erhörung muß den Stolz der beiden entwaffnen. Die Situation erinnert an das ebenso streitsüchtige Paar Biron und Rosalinde in „Berlerner Liebesmüh“, einer Jugendkomödie, von der wir wissen, daß sie 1598 gedruckt und vor der Königin gespielt wurde, „neu berichtet und erweitert“; namentlich scheint Shakspeare die Wortgefechte zwischen Biron und Rosalinde ausgedehnt und dadurch dem vierten Akte seinen gegenwärtigen abnormen Umfang gegeben zu haben. Die Parallele läßt vermuten, „Viel Lärm um nichts“ sei kurz vor 1600, wo der erste Druck begegnet, auch geschrieben worden. Das soll uns aber den charakteristischen Unterschied der beiden Stücke nicht vergessen lassen: in „Berlerner Liebesmüh“ war der Witz die Hauptsache, und hier ist es die Empfindung; dort die elegant verschlungenen Reden, hier ein feuriger Trotz der Charaktere; dort fühlten sich die Streitenden am Schluß verwirrt und schlossen einen Waffenstillstand, hier aber fallen sie sich beglückt in die Arme.

Die andere Hälfte der Fabel leitet über zu einer neuen Auffassung der Liebe: Leidenschaft macht Schurken, und ein zartes Mädchen-Gemüt hat in rührender Weise darunter zu leiden. Direkte Schlechtigkeit eines Edelmannes, nicht bloß eine vorübergehende Verwirrung des Denkens wie bei dem ungetreuen Proteus in den „Edelleuten von Verona“, oder die Verkehrtheit eines Wucherers wie Shylock, eines Humoristen wie Falstaff, erscheint hier als Lustspielmotiv. Don John, ein neidischer, sauerköpfiger Geselle, scheut kein Mittel, seinem Kameraden Claudio die Liebe zu der schönen, reinen Hero zu verleiden. Er greift zu krasser Verleumdung, schildert dem Liebhaber die Braut als eine Buhlerin und liefert dafür einen Scheinbeweis, indem er eine Kammerzofe bei Nacht an ihr Fenster bestellt und einen seiner Diener verkleidet auf einer Leiter hinauf schickt. Claudio glaubt, schweigt zunächst, sagt aber vor dem Tranaltar ein fürchterliches Nein. Gegen solchen Schlag ist Hero wehrlos. Die stille Untreue des Proteus hatte in der Liebhaberin alle Thatkraft wachgerufen; Hero wird ohnmächtig weggetragen und tot gesagt. Ein Fürst und ein Mönch müssen, wie bei Shakspeare so häufig, der irdischen Gerechtigkeit aufhelfen und das widerwillig getrennte Paar nach Entlarvung des Verleumders schließlich doch zusammenführen.

Was an dieser Fabel Shaksperes Eigentum ist, läßt sich wieder nicht feststellen, weil er vermutlich nur ein älteres Lustspiel bearbeitete, das 1581—82 vor der Königin aufgeführt wurde und verloren ging. Auch das Verhältnis jener Vorlage zu einem verwandten Stück unsers Landsmannes Myrex, sowie zu einer Novelle des Bandello und einer Episode in Ariosts „Rasendem Roland“ kann mannigfacher Art gewesen sein und entzieht sich unserer Beurteilung. Mit allem Vorbehalt nur mag man bemerken, daß bei Shakspeare gegenüber Bandello das Thun der Männer noch ärger, das Leiden des Mädchens noch trauriger ist. Es liegt sogar

eine dauernde Melancholie auf diesem Liebespaar; Hero ist eine wortarme, zurückhaltende, süß=passive Natur; Claudio giebt sich gerne trüben Stimmungen hin, hat sich auch nicht selbst zu werben getraut und ist dem falschen Kameraden gegenüber arglos und hilflos. Die beiden heben sich dadurch stark ab von dem zänkischen, aber energischen Paar der Widerspenstigen; Beatrig ist sogar wehrhaft für zwei: sie gewinnt ihren Benedikt und läßt durch Benedikt noch den Verleumder der Hero zum Zweikampf fordern. Zwei Liebesauffassungen greifen also ineinander, eine sprudelnd frische und eine weich elegische; bald wird die letztere allein das Feld behaupten und überdies aus dem Verläumder ein Jago hervorstechen.

Noch ein neues Moment fällt auf und ist zu beachten, weil es ebenfalls typisch wird. Mehr als Fürst und Mönch und alle die gescheiterten Leute tragen einige Clowns dazu bei, die Verleumdung aufzudecken. Zwei läppische Nachtwächter hören zufällig den Burschen, der auf der Leiter den Liebhaber Hero's gespielt hat, seines Intriguenlohnes sich rühmen und bringen ihn als vermeintlichen Verbrecher vor Gericht; und zwei noch lächerlichere Untersuchungsrichter — „D daß es niedergeschrieben wäre; ich, ein Esel!“ — schicken ihn zum Gouverneur, zu Hero's Vater. Der Weltlauf erscheint durch blinde Leidenschaft so verrückt, daß ein Zufall durch verständnislose Narren die Lösung bringen muß.

Die Zuversicht, mit welcher Shakspeare bisher dem Walten der sittlichen Ordnung zusah, weicht hiermit einer zweifelnden Auffassung. „Viel Lärm um nichts“ steht an der Schwelle einer Periode, wo eine schwermütige Resignation mit vergeblichen Reformversuchen abwechselt, wo es den Helden bei aller Güte an Einsicht oder Kraft gebricht, um heilend durchzugreifen, und wo es den Heldinnen bei aller Reinheit im besten Falle nur mit einer halben Sünde oder knapp an der Sünde vorbei gelingt, sich und ihre Lieben zu retten.

Die Hamlet-Periode.

*Absent thee from felicity awhile,
And in this harsh world draw thy breath in pain,
To tell my story.* *Hamlet V, 2, 355.*

An einem Morgen im Dezember 1598 — vielleicht auch im Januar 1599, um die unterbrochene Arbeit zu vollenden — erschien vor dem „Theater“ in Holshwell, Middlesex, eine Schar Männer mit Schwertern, Dolchen und Äxten. Sie legten Hand an den Holzbau, welcher bei der Aufführung von Marlow's „Faust“ unheimlich gekracht hatte, als meldete sich der Teufel in Wirklichkeit, und in welchem der Geist des Ur-Hamlet jammernd umgegangen war. Bretter und Balken wurden abgerissen und weggeschleppt. Für das Bertreten der Felder, die sich hier, am damaligen Nordende Londons, noch befanden, wurde später ein Schadenerjaz von zwei Pfund gefordert. Vergebens suchten die Knechte des Grundbesizers, der eben auf dem Lande war, und einige vorübergehende Bauern die Arbeitsleute zu hindern. Die Söhne des alten Burbadge, der das Theater auf gemietetem Boden erbaut hatte, waren nach dessen Ableben (1597) mit dem Mietlasser in Streit geraten, wollten durch solch gewaltfamen Überfall wenigstens das Material retten und errichteten hiermit auf dem Südufer der Themse, wo die City-Behörden nichts mehr zu sagen hatten, ein neues, solideres Haus, nach seiner rundlichen Form Globus genannt. Einen Fuß über den Boden empor ging das Mauerwerk; darüber erhoben sich drei Stockwerke mit je zwölf, elf und neun Fuß Höhe; über die Bühne legte man ein Ziegeldach mit Bleirinnen. Es war für jene Zeit ein so hervorragendes Schauspielhaus, daß ein Jahr später dem Baumeister des Fortunatheaters vertragsmäßig vorgeschrieben ward, es möglichst

nachzubilden. Die großen Tragödien, welche Shakspeare alsbald zu schreiben begann, fanden hierin ein verhältnismäßig würdiges Heim. Über dem Eingang aber war eine Inschrift zu lesen, die sich mit etwas anderen Worten bereits zu Anfang des „Kaufmann von Venedig“ (A. I Sc. 1 B. 78) findet: „Die ganze Welt ist ein Schauspiel, Totus mundus agit histrionem.“

Der Satz konnte apologetisch gemeint sein, oder stolz, aber auch weltverachtend, wie an der genannten Stelle im „Kaufmann“. Thatsächlich legte sich auf Shakspeares Dichtung jetzt eine Wolke von Düsterteit, eine Neigung zur Satire auf alle Stände, ein schmerzliches Gefühl, daß eine große Sittenbesserung nötig wäre, beim Ungeschiek der Verufenen aber kaum zu erwarten sei. Was mag ihn so denken gelehrt haben?

Persönliches Mißgeschick war schwerlich die Ursache. Zwar starb 1601 sein Vater, und aus manchem Worte Hamlets mag man die eigene Klage des Dichters über solchen Verlust heraus hören. Aber wer den einzigen Sohn begraben hat, ohne sich zu beugen, wird auch nicht gebrochen, wenn ihn der Naturlauf der Dinge in die erste Linie der Lebensschlacht schiebt. An weltlichem Gut gedieh Shakspeare immer weiter; im Mai 1602 kaufte er durch seinen Bruder Gilbert ein Grundstück von 107 Akres in Stratford, für 220 Pfund, und noch in demselben Jahr ein kleineres. In der Achtung der Berufsgenossen stand er hoch. Es fehlte zwar nicht an gelegentlichen Mörgeleien von Ben Jonson; aber Shakspeare blieb ihm, wie das Stück „Rückkehr vom Parnas“ 1601—2 berichtet, nichts schuldig. Wie tief die Enttäuschung durch den Freund der Sonette und die dunkle Dame gewirkt haben mag, wage ich nicht zu ermessen. Mit größerer Sicherheit ist zu vermuten, daß die höfischen und politischen Verhältnisse in den letzten Lebensjahren der Elisabeth den Dichter der Königsdramen bekümmert stimmten.

Seit der Beseitigung der Maria Stuart und der Armada war Elisabeth gesunken, als wäre hiermit ihre Kraft erschöpft gewesen. Nach außen hatte sie die Unternehmungen der Neunziger Jahre in Frankreich und Spanien nicht zu einem glücklichen Ziele geführt. Im Innern klagte man über die Diktatur ihres ersten Ministers Cecil, über die Unwissenheit und Bestechlichkeit der Friedensrichter, über ein schreckliches Anwachsen der Erwerblosen und der Bagabunden, zu deren gemeinsamer Versorgung das Armengesetz von 1597 die berühmtesten Arbeitshäuser schuf. Persönlich nahmen sich die Eitelkeiten der siebenzigjährigen Königin, die sich an glänzenden Kleidern und schmeichelnden Verehrern kaum ersättigen konnte, wenig erbaulich aus. Ein Blick auf diese Mißstände, welche Shakspeare in der Residenz und auf dem Lande mit ansah, ist für seine Biographie so wichtig, daß wir darüber manche Lücke in unserm Wissen von seinen Privatverhältnissen verschmerzen können. Er hatte umso mehr Anlaß zu warmer Theilnahme, als seine adeligen Gönner Southampton und Pembroke, namentlich aber Essex, auf den er in „Heinrich V.“ so wohlwünschend hingewiesen hatte, ernstlich eine Reform planten. Aber die Aktion des Essex war keine kluge. Er verlor den irischen Feldzug durch Hasten und Zaudern; verließ plötzlich sein Heer und eilte nach London, um sich der Königin, deren erklärter Günstling er durch ein Duzend Jahre gewesen, zu Füßen zu werfen; unternahm, weil sie ihm ihre Gnade zu lange vorenthielt, allen Lehren der Königsdramen zum Trotz einen Aufstand und legte ihn doch so ungefährlich an, daß er rasch ergriffen ward. Er büßte dafür 1601 mit dem Kopfe — die Geschichtssage vom Ring des Essex zeigt, wie sehr sein Fall die Phantasie der Mitwelt beschäftigte —, während sein treuer Freund Southampton im letzten Moment Begnadigung fand und für unbestimmte Zeit in den Kerker wanderte. Wie Shakspeare über diese Katastrophe in seinem Bekanntenkreise urtheilte, hat man

aus den Schlußversen seines 124. Sonettes herauslesen wollen, wo er von den „Narren der Zeit“ spricht, „die für Verbrechen leben und aus Güte sterben“. Zu denken giebt es auch, daß gegen Ende von Elisabeths Leben, als von ihrer Gewissensunruhe wegen des hingerichteten Essex, ihrer Schlaflosigkeit, ihrem traumhaften Händereiben u. dgl. seltsame Gerüchte untliefen, sein Lob für sie verstummte und bitteren Klagen über die Verderbtheit des Hoflebens wich. Daß er nach ihrem Tode kein Gedicht ihr nachsang, hat ein Zeitgenosse, der für sie schwärmte, vermerkt. Als er später in „Heinrich VIII.“ nochmals ihr huldigte, galt sein Preis der jungen Elisabeth. Diese Vorgänge alle zusammen mögen zu dem Pessimismus, der sich in den Lust- und Trauerspielen der Hamlet-Periode einzuschleichen beginnt, beigetragen haben. Freilich gehörte als Vorbedingung dazu jene gründlich scharfe, ja erschreckende Kenntnis der Menschen, ihrer Leidenschaften und Selbsttäuschungen, durch die sich Shakspeare von Jugend an auszeichnete, sowie jene strengere Moralauffassung, die er im Laufe seiner dramatischen Thätigkeit, z. B. in der Auffassung der Falstaff-Figur, immer deutlicher entwickelte. „Behandle jedermann, wie er es verdient“, sagt Hamlet, „und wer entkäme der Peitsche?“

Eine Art Weltmüdigkeit hatte sich bereits in der Falstaff-Periode durch vereinzelte Aussprüche angekündigt; zur vorherrschenden Stimmung aber ward sie erst jetzt und zwar zunächst in dem Lustspiel: „Wie es Euch gefällt“. Es ist ziemlich sicher in das Jahr 1599 zu setzen; denn einerseits enthalten die Verse: „Jetzt, toter Schäfer, wird mir klar dein Wahlspruch: Wer liebte je und that's nicht auf den ersten Blick?“ ein Citat aus Marlow's Epos „Hero und Leander“, das 1598 erschien; und andererseits erfolgte die Eintragung in die Buchhändlerregister 1600. Es ist voll wehmütiger Resignation, die sich nur durch

freiwillige Selbstbeschränkung noch in Glück aufzulösen vermag: „Biel Süßes ist aus Mißgeschick zu fangen“.

In einem Hirschgrund der Ardennen lagert eine Schar Geächteter; es ist ein Herzog mit seinen Getreuen, vertrieben durch den eigenen Bruder und doch froh, daß er hier, im wilden Tann, nur die Unbill der Elemente zu tragen hat, nicht mehr die der Menschen. Ebenfalls von einem tyrannischen Bruder vertrieben, gesellt sich Orlando dazu der jüngere Sohn eines Gefolgsmannes, gleich diesem von angestammter Treue gegen den arm gewordenen Herzog besetzt. Durch seine Tapferkeit gegen einen gefährlichen Preisboxer hat er die Liebe der schönen Rosalinde gewonnen, welche als Tochter des verbannten Herzogs alsbald vom Usurpator=Onkel auch in den Wald hinaus getrieben wird. Aber neben der Ungerechtigkeit der Mächtigen steht wieder die Anhänglichkeit der Untergeordneten: Celia, die Tochter des bösen Herzogs, folgt der Base als Freundin und der Hofnarr Touchstone als Diener in die Ardennen, wo Rosalinde, als Bursch verkleidet, die Verlässlichkeit Orlando's erprobt. Die Liebe zu Rosalinde tröstet den seines Erbes beraubten Orlando; die Liebe zu Celia bekehrt seinen Usurpator=Bruder; die Liebelei des Hofnarren mit einer Dirne und die Verliebtheit einer Schäferin in den scheinbaren Burschen Rosalinde sorgen für Kurzweil. Diese Situationen, die sich wie die Waldpfade verschlingen, malte Shakspeare behaglich aus, mit vielen eingelegten Liedchen, die das Lustspiel an die Grenze des gerade damals aufkommenden Singspiels rückten. Ein versöhnliches Ende ist angefügt, freilich ohne daß er sich mit der Begründung Mühe gegeben hätte: der Usurpator=Herzog noht sich dem Walde mit einem Heere, um die Geächteten aufzuheben; plötzlich erfahren wir, daß ein Klausner ihn bekehrt hat. Der Dichter verzichtete auf eine tiefer gehende Lösung; er gab ein poetisch=musikalisches Naturstück mit deutlicher Anlehnung an die waldesfrohen Robin Hood=

Balladen. Auch ist er von seiner Quelle — Lodge's Prosa-roman „Rosalinde“ 1590 — in Bezug auf die Führung der Haupthandlung nur unbedeutend abgewichen, z. B. indem er die beiden Herzöge zu Brüdern machte. Er scheint mit der Fabel zu tändeln; aber es ist doch bedeutsam, daß er sich eine solche Verherrlichung eines schlichten Naturlebens gegenüber dem falschen Treiben der Höfe zum Gegenstand wählte.

Überdies hat Shakspeare zwei Figuren frei erfunden, um allerlei satirische Urtheile durch sie auszusprechen. Die eine ist der melancholische Jaques, der zu den Leuten des vertriebenen Herzogs gehört. Jaques geißelt den Hof mit seiner Tyrannei, seinem Neid und leeren Pomp, seiner Affektiertheit in Werten und Manieren; ferner die falschen Frauen, die Rechtsverfehrer, die Soldatenstutzer, die Schriftsteller, die sich mit Lügen beflehen. Hingerissen von sittlicher Empörung stellt er schlankeweg die ganze Welt als alt und verdorben hin, redet von dem „wüsten Körper der verseuchten Erde“, schmäh't die Fortuna, welche die Schönen unredlich und die Redlichen unglücklich mache, und erklärt nochmals mit der Inschrift des Globus-Theaters: „All the world's a stage“. Freilich ist der gute Herzog mit solchen Übertreibungen nicht einverstanden und warnt vor Jaques als vor einem früheren Wüfling; aber solche Gedanken zuckten doch schon durch Shakspeare's Gehirn, wenn er sie auch noch nicht als festgewordene Grundsätze hegte. Neben den pathetischen Jaques hat er als zweite Phantasiefigur den humoristischen Touchstone gestellt; in ihm ist bereits die Rolle des professionellen Narren, der doch viele andere Leute an Geistesheit und Treue übertrifft, voll ausgeprägt, und seine Weisheit ist ebenfalls Hof-, Weiber- und Weltverachtung.

Bruch der Bruderverliebe war die elegische Voraussetzung in „Wie es Euch gefällt“; um Enttäuschung in Liebe, Freundschaft und Ehe dreht sich „Was Ihr wollt“, wenn auch

die Enttäuschungen nur aus Mißverständnissen entspringen, das Stück daher noch als reine Komödie ausgeht. Orsino, Herzog von Illyrien, wirbt mit verzehrender Sehnsucht um die Gräfin Olivia; er glaubt, ohne sie nicht leben zu können; der geöffnete Vorhang enthüllt ihn liebeskrank auf einem Ruhebett; die hinsterbende und wieder anschwellende Musik, an der er sich labt, giebt die Stimmung des Ganzen an. Olivia, an Schönheit und Herz eines Herzogs nicht unwürdig, lebt aber zunächst nur der Trauer um einen verstorbenen Bruder und verliebt sich dann in den Page des Herzogs, in die als Junker verkleidete Viola, glaubt ihn auch zu heiraten, um später erst zu gewahren, daß sie sich Violas totgeglaubten und abenteuerlich daher gekommenen Bruder Sebastian zum Gatten hat antrauen lassen. Inzwischen nimmt sie den vermeintlichen Page für ihren Mann, wird aber natürlich zurückgewiesen und fühlt sich durch solche Treulosigkeit wie vernichtet. Zu dem scheinbaren Bruch der Liebespflicht gesellt sich der der Freundschaft. Antonio, der Kapitän, welcher Sebastian aus einem Schiffbruch gerettet, zu seinem Vertrauten gemacht und ihm seine Börse übergeben hat, ist tief empört, weil Viola, die er für Sebastian hält, in der Stunde der Verlegenheit ihn nicht erkennt: „Ich hasse nichts so sehr an einem Mann als Undank“. Am Schlusse wird die Verwechslung offenkundig, und Viola, die edle Dulderin, die von Anfang dem Herzog aufs wärmste zugethan gewesen, wird mit seiner Hand belohnt. Sie hat eigentlich die Hauptrolle und flößt uns am meisten seelisches Interesse ein. In ihr verkörpert sich wieder die weiche Mädchenunschuld, die zu leiden, aber sich nicht eigentlich zu wehren weiß. Sie greift nicht entfernt so aktiv in die Vorgänge ein, wie z. B. in ähnlicher Lage die Heldin im Jugendlustspiel „Edelleute von Verona“ that: sie geht nicht einem ungetreuen Liebhaber nach, sondern wird durch Schiffbruch in das Land des Herzogs geworfen; sie verkleidet sich nicht

aus Liebesdrang, sondern um als Fremde ihren Stand zu verbergen; nicht sie, sondern die Macht der Seelenverhältnisse führt die Lösung herbei. Obwohl die Verwicklung in den „Edelenten von Verona“ weit ernster war, weil dort ein erklärter Herzensbund verletzt wurde, ist doch hier die Auffassung eine wehmütigere und mit resignierten Weltbetrachtungen untermischt. Der Dichter neigt jetzt offenbar wieder zur Tragödie und zwar weit mehr auf Grund eigenen Denkens und Empfindens als in der Marlow-Periode. Der Titel „Was Ihr wollt“ scheint sogar anzudeuten, als wäre ein Stück mit so bunter Fülle des Stoffes und so wolkenlos glücklichem Ausgang weniger nach seinem Willen als nach dem des Publikums und der Theaterleitung gewesen.

Den sentimentalen Teil der Komödie hat Shakspeare in allem Wesentlichen aus Cinthio's Novellensammlung „Hecatombithi“ geschöpft, von welcher Barnabe Rich 1581 eine Übersetzung veröffentlicht hatte. Dazu erfunden hat er die komischen Figuren, vor allem Malvolio, den Hausverwalter der Gräfin Olivia, einen anmaßenden, beschränkten, gelbestrumpften Storch, dessen Eitelkeit die zeitgemäße Form puritanischen Tugendstolzes angenommen hat. „Wollt Ihr“, fährt er mit biblischem Pathos den Onkel und das Gesinde Olivias an, „ein Bierhaus machen aus dem Hause meiner Herrin?“ An Grandezza bereits das Gegenstück des Herzogs, wird er auch liebeskrank gemacht, in lächerlicher Übertreibung. Maria, die schalkhafte Dienerin, schreibt ein Briefchen, das ihm in den Weg gelegt wird, als käme es von der Herrin: erhebe dein Auge zu mir, rede großartig, benimm dich selbstsam, Hohes erwartet dich. Gläubig geht der alte Ock in die Falle und spielt sich vor der Herrin zum Ergötzen der versteckten Zuschauer so auf, daß er für verrückt weggesperrt wird. Ein Onkel der Gräfin und ein befreundeter Ritter, der einem verschrumpften Falstaff gleicht, schwirren mit herum. Endlich verkleidet sich der Clown als Kurat — Puritaner und

Staatskirche werden mit einander bloßgestellt —, um Malvolios Besessenheit wegzubeschwören, was vielleicht auf einen wirklichen Vorgang in der Familie Strachy (1596—9) gemünzt ist, um so mehr, als kurz vorher das schwierige Wort Strachy (A. II Sc. 5) eingefügt ist. Neben Malvolio, dem Thoren, der sich den arderen überlegen dünkt, steht der Clown als ein neues Beispiel des gescheitern Narren. Ohne Touchstone an gedankenhafter Satire zu erreichen, fällt er manches witzige Urteil, auch über den „Lümmel Welt“, spricht einen Epilog im Tone Vive la bagatelle und hat sogar die Ehre, von Viola eingehend gewürdigt zu werden:

Der Kerl ist fein genug, den Narrn zu spielen,
Und wirklich braucht das gar nicht wenig Geist:
Er muß die Launen derer wohl studieren,
Die er verlacht, ihr Wesen und die Zeit:
Darf auch vor jedem Kläumchen nicht erschrecken
Nach alter Weiber Art. Es ist ein Amt,
So arbeitsreich wie weiser Männer Kunst:
Dem Narrheit, klug gebraucht, schlägt ein wie Blitz,
Und Kluge, wenn vernarrt, erscheinen ohne Witz.

(A. III Sc. 1.)

„Was Ihr wollt“ entstand zwischen 1598, wo die neue Karte mit den vielen Linien und der Beigabe von Ostindien herauskam, auf welche im III. Akt (Sc. 2, V. 84—6) angespielt wird, und dem 2. Februar 1601/2, unter welchem Datum ein Mitglied des Londoner Rechtsinstituts Mitteltempel, John Manningham, eine Festaufführung in diesem Hause in seinem Tagebuch vermerkte. — Bald darauf ist vermutlich „Ende gut, alles gut“ gefolgt. Die nächste obere Grenze ist das Erscheinen von „Tom Drum's vants“ 1598: daraus stammt die Trommel-Episode, durch welche der prahlerische Mißethäter des Stückes entlarvt wird. Andererseits erfahren wir hier bereits von einem Ringe in der Art des sagenhaften von Essex, ohne daß Shakespears Hauptquelle davon wußte; der König hat ihn der Heldin

als Pfand geschenkt, das ihr im Nothfall seine Hilfe sichern soll; dabei wird bedeutsam von Liebe geredet, die zu spät kommt: „Oftmals vernichtet Mißmut, gegen uns selbst ungerecht, die Freunde, deren Staub wir dann beweinen (A. V Sc. 3 B. 56—8). Solche Worte konnten am meisten in der letzten Zeit der Königin Elisabeth, um 1602—3, auf Wiederhall bei den Zuschauern rechnen. Gedruckt wurde diese, wie die nächste Komödie, erst 1623 in der Folio. — Etwas später folgte wohl „Gleiches mit Gleichem“. Für die Altersbestimmung kommen hierbei am ehesten die Stellen in Betracht, die auf den Regierungsantritt Jakobs I. als König von England hinweisen, auf den lauten Jubel bei seinem Empfang, auf seine Scheu vor öffentlicher Schau- stellung, auf seine Besorgtheit für die Moral der Unter- thanen. Das Stück schlägt entschieden in die Stimmung der Nation um 1603—4 ein. Das ist zwar nicht eine son- derlich fest gegründete Chronologie; doch spricht es für sie, daß sich dabei die Entwicklung der Shakspeare'schen Mädchen- rollen organisch fortsetzt: nachdem die frischen, zuversichtlichen und aktiv helfenden zu leidenden geworden, weil sich die Meinung des Dichters vom Weltlauf verdüsterte, vermögen sie jetzt auch mit der größten Opferwilligkeit kaum oder nicht mehr, ihre volle Ehre zu bewahren. „Ende gut, alles gut“ handelt von einer Neuvermählten, die den Gatten erst durch Verführung eigentlich zu gewinnen vermag, und „Gleiches mit Gleichem“ enthält sogar eine gefallene Liebhaberin. Die sittliche Verderbnis erscheint so hoch angeschwollen, daß man froh sein muß, wenn der Sünder am Ende noch alles gut machen will und wenn der Edelmut der Heldin ihn zu bessern verspricht.

In „Ende gut, alles gut“ hat Helena, die Tochter eines Arztes, solche Prüfung zu bestehen. Sie hat den jungen Grafen von Montsillon, mit dem sie erzogen wurde, ins Herz geschlossen Gleich den meisten Liebhaberinnen bei

Shakspere ergreift sie die Führung der Angelegenheit und erbittet sich vom König, den sie von tödlicher Krankheit heilt, die Hand des Grafen. Dieser jedoch muß durch das Machtwort seines Monarchen gezwungen werden, mit ihr an den Traualtar zu schreiten; denn sein Adels- und Mannesstolz wird gegen die liebe Jugendgespielin aufgereizt durch die Einflüsterungen des „vollendeten Höflings“ Parolles, eines Modemenschen ohne Charakter, welcher Armel trägt so weit wie Pumphosen, immer nach der Pfeife der hohen Kreise tanzt, auch wenn „der Teufel den Takt giebt“, und über solcher Augendienerei alle Mannhaftigkeit verloren hat. Parolles ist ein Muster von Prinzipienlosigkeit, Prahlerei und Feigheit, insofern ein echter Nachtreter des Falstaff, aber ohne dessen Humor, streng satirisch gefaßt, daher auch wiederholt in vollem Ernste beschämt. Er giebt sich alle Mühe, die Natur des jungen Grafen ins Höfische zu verdrehen. Er lehrt ihn das Sprüchlein: „Verheirateter Mann, verratener Mann“. Er bewegt ihn, Helena wegen bloßer Formrückichten zu verschmähen, die schöne, reine, nur von Liebe getriebene Frau ohne Kuß zu seiner Mutter zu schicken und inzwischen als Freiwilliger in florentinischen Kriegsdiensten sich einem lockeren Liebesabenteurer hinzugeben. Er weiß kaum mehr, was gut und was böse ist — so hat er sich gewöhnt, nur nach der äußeren Ehre, nach den Manieren adliger Herren zu fragen. Des innern Ehrgefühls ist er gänzlich bar. Von einem alten Lord, einem Menschenkenner, wird er in seiner Zämmlichkeit durchschaut und mit dem richtigen Namen gebrandmarkt, ohne daß er Genugthuung fordert. Dann stacheln ihn die Kameraden auf, eine verlorene Trommel dem Feind abzujagen, nehmen ihn, als Feinde verkleidet, bei solch unwürdigem Abenteuer gefangen und erpressen ihm mit leichter Mühe die verräterischsten Angaben über das eigene Lager, die beleidigendsten Äußerungen über seinen gräßlichen Freund. Letzterer nennt ihn

endlich selber in der lösenden Schluffscene vor dem König einen „höchst treulosen Sklaven — seiner Natur wird übel, will er nur ein Wörtchen Wahrheit reden“. Verlust der äußeren Ehre ist volle Strafe für solchen Wicht, der nichts Höheres kannte. Der dicke, schlaffe Falstaff, dem in Heinz ein unverwüftlicher Bursch gegenüber stand, flößte uns für den Charakter des Kronprinzen keine Furcht ein, und Shakspeare ließ ihn sogar scherzhaft klagen, daß der Königssohn ihn verführe; hier aber ist der junge Graf ein unreifer Geist, das Herz des Guten sitzt unter einem schwachen Kopfe, neben ihm kommt daher ein wirklich gefährlicher Verführer auf, und daß dies nicht eine zufällige Verbindung zweier Rollen, sondern eine dauernde Vorstellung des Dichters war, ergiebt sich aus der häufigen Wiederkehr ähnlicher Charakterpaare in den nächsten Dramen, in Brutus = Cassius, Othello = Iago, Troilus = Pandarus u. a., gesteigert ins Tragische und allmählich ins Pessimistische.

Helena schickt sich in die Situation als eine Heldin, die aus ihrer Unschuld wunderbare Kraft des Duldens schöpft. Über ihre freie Werbung um den Grafen urteilt die bernstenste Richterin, die Gräfin Mutter von Roussillon: „Es ist der Siegelbrief wahrhaftiger Natur, daß Liebe in der Jugend sich verrät als starke Leidenschaft“. Weil Helena den Gatten, der sie verschmäht, wahrhaftig liebt, unternimmt sie es ohne Zaudern, die scheinbar unmöglichen Bedingungen irgendwie zu erfüllen, unter denen er sie anerkennen will: sie müsse ihm entgegentreten mit seinem Siegelring am Finger und mit einem Kinde von ihm auf dem Arm. Sie geht verkleidet nach Florenz, schließt mit einer Wirtstochter, welcher der Graf galante Anträge macht, einen Pakt und ergiebt sich ihm an ihrer Stelle unter dem Schleier der Nacht. Passiv gewinnt sie so Ring und Mutterchaft, nimmt mit diesen beiden Pfändern am Schluß in der großen Thronscene den Gatten beim Wort, und da dieser inzwischen den

Verführer entlarvt gesehen, erfolgt eine gerührte Versöhnung. Hat er doch nur verblendet und im Geiste die Ehe gebrochen, welche sie mit dem Scheine der Schuld noch zu retten vermochte!

Hauptquelle war eine von Painter übersezte Novelle des Boccaccio, die selbst wieder mit einem schon von Terenz verwendeten Lustspielmotiv eng zusammenhängt. Aber Shakspeare hat die Figur des Perolles beigelegt, um den Grafen zu entlasten, und die der Gräfin Mutter, um deren ganze Autorität zu Gunsten Helenas in die Waagschale zu werfen. Von ihm rühren auch die Ausfälle auf das Hofleben her, die keinem Geringeren als dem König selber in den Mund gelegt sind; allerdings greift der Potentat nicht reformatorisch ein, weil er zu schwer krank ist — wie um dieselbe Zeit Elisabeth. Um die lockeren Sitten zu vergegenwärtigen, sind lockere Reden mehrfach angebracht, sogar in Gegenwart der würdevollen Gräfin und des Königs, wie um einer zu zart sinnigen Auffassung der Fabel, die für unser Empfinden immerhin etwas Bedenkliches hat, vorzubeugen. Die Stadt heißt Paris, doch ist gewiß nicht bloß die Residenz an der Seine gemeint; denn gelegentlich müssen dem Dichter außer Papisten, verhulsten Mönchen und Nonnen auch die Puritaner als Zielscheibe dienen.

„Gleiches mit Gleichem“ (Measure for measure) zeigt die Schuld des Mannes noch größer, die Lage der Mädchen gefährdeter, die moralische Absicht ausgesprochener und zugleich den Monarchen als thätigen, planmäßigen Volkserzieher, wie es ja Jakob I. sein wollte.

Eine Residenz von möglichster Sittenlosigkeit, daher ferne auf dem Kontinent gedacht, ist der Schauplatz. „Es kocht und wallt in Wien die Schlechtigkeit zum Überschaumen; Vorschriften für alles, aber so gehandhabt, daß die Kraftgesetze nur zum Spotte dastehn“. Der Herzog, der über seine Leute so klagt, will nicht länger zuschauen und namentlich

ein drakonisches Gesetz gegen Mädchenverführer endlich streng durchgeführt wissen. Aber in echt konstitutioneller Weise, wie sie die Stuarts leider von Anbeginn zu wenig verstanden, überträgt er die Aufgabe seinem besten Richter Angelo, während er sich in die Verborgenheit zurückzieht, damit ja kein Vorwurf der Tyrannei auf die Krone falle. Die Welt ist aus den Fugen; wird es dem Herzog besser gelingen, sie einzurichten, als Hamlet? Manche Parallelen mit der Tragödie vom angefaulten Dänemark wären bereits in den letztgenannten Komödien zu erwähnen gewesen; hier werden sie am auffälligsten. Verachtung des Hofes und allgemeiner Weltsehmerz steigern sich zu einer Gleichgiltigkeit gegen das Leben, daß der Herzog „tausend Tode“ darin findet und der Mensch nur noch durch eine instinktive Furcht vor dem Jenseits vor der „Wanderung unbekannt wohin“, in diesem eklen Dasein festgehalten erscheint.

Richter Angelo tritt uns als ein Charakter von kalter Vollkommenheit entgegen; als ein Junggeselle, der in eifrigem Staatsdienst aufgeht; „die Straßendirne mit dem Doppelfallstrick, Natur und Kunst, hat nie mein Blut erregt“. Aber Isabella, die keusche Klosternovizin, welche für ihren zum Tode verurteilten Bruder um Gnade bittet, scheu und warm zugleich, weckt in ihm, der sich dabei seiner Macht bewußt wird, eine lodernde Flamme. Sie stellt das Vergessen des Bruders, der dem Gesetze gegen die Mädchenverführer verfallen ist, im Affekte des Flehens als ein leicht verzeihliches hin. Gut, sagt der Richter mit jener „insolence of office“, welche Shakspeare auch in den Sonetten und im „Hamlet“ als eine Hauptplage der Menschheit anführt; dann ergieß dich mir desgleichen, sonst soll er sterben! Also der Richter befehlt die ärgste Sünde; seine eigene Tugend und die der Heldin verschwören sich, ihn zu schänden, denn er hatte reiner sein wollen als die Natur, „die jedes Quentchen ihrer Trefflichkeit nur wie ein Gläubiger verleiht, zu schöner

Fortpflanzung“. Nachdem er seine Begierde befriedigt, veranlaßt ihn noch die „Ehre“, den Bruder und geborenen Rächer Isabellas trotz aller Versprechungen auf das Schaffot zu senden. Es ist eine trübe Anschauung vom Weltlauf, die dem Stücke zu Grunde liegt, und viel Kunst gehörte dazu, den Ausgang noch glücklich zu gestalten.

In Shakespeares Quelle, dem Whetstone'schen Drama „Promus und Cassandra“, das wieder auf einer Novelle von Cinthios „Hecatomithi“ beruht, hatte sich die Heldin wirklich dem Ansinnen des Richters zu fügen; nur die Hinrichtung ihres Bruders unterblieb, so daß wenigstens kein Blutverbrechen im Wege stand, wenn sie später in der Schlussscene vor dem Herzog den Missethäter, den sie physisch lieben gelernt, von der verdienten Strafe lösbart und zu ihrem Gatten erhob. Shakespeare empfand feiner als sein Vorgänger und ließ auch für Isabella in der dunkeln Stunde ein Mädchen unterschieben, das Angelo bereits zu seiner Braut und zur Mutter gemacht, dann aber verlassen hatte. Offenbar wiederholte er das Auskunftsmittel von „Ende gut, alles gut“, war auch wieder bedacht, die Heldin durch eine autoritative Person noch zu entlasten: der Herzog selber, als Mönch verkleidet und von einem Mönche redlich unterstützt, veranlaßt diese Art Rettung, bringt die Unschuld Isabellas in verschlungener Verhörszene zu Tag und erkauft sie zur Gemahlin. Die Tugendhafte wird also belohnt; ihr Bruder und der böse Richter müssen jeder sein Vergehen durch nachträgliche Heirat gut machen; die sittliche Ordnung wird hergestellt, weil es noch reine Mädchen giebt und gerechte Fürsten, die Gleiches mit Gleichem vergelten.

Als komische Nebenpersonen begegnen uns eine gepuzte Straßendirne und ihr Zuhälter, damit wir die gewohnheitsmäßige Lüderlichkeit der Stadt nicht bloß erfahren, sondern auch sehen und danach die vereinzeltten Vergehen der Hauptpersonen maßvoll beurteilen; ferner — ausschließlich von

Shakspeare erjonnen — der Hölfling Lucio, ein Wüstling, welcher Isabella zu den gefährlich warmen Bitten für den verurteilten Bruder anspornt, die Reformbestrebungen des Herzogs verlacht und ihn selbst als einen ausgelassenen Menschen seines Gleichen verleumdet. Der Thor ahnt nicht, daß der vermeintliche Mönch, vor dem er seine Zunge laufen läßt, gerade der Gegenstand seiner schlechten Witzeleien ist. Ihn erwartet bezeichnender Weise das schlimmste Schicksal; während selbst das professionelle Buhlerpaar mit einer Verwarnung davon kommt, wird er gepeitscht und gehängt: „so strafbar ist Verleumdung eines Fürsten“. Bei Shakspeare's monarchischer Gesinnung und bei den mannigfachen Lächerlichkeiten, welche in der persönlichen Erscheinung von Jakob I. lagen, war die Figur schwerlich ohne zeitgemäße Bedeutung.

Ob die Reformen des Herzogs weit reichen werden, wenn die Blüte seiner Beamtenschaft der Versuchung erliegt, mag man füglich bezweifeln. Er selber sagt, nachdem er den Fall Angelo's erfahren: „Ein so schweres Fieber liegt auf der Bravheit, daß sie durch die Auflösung der Welt kuriert muß werden; es giebt kaum noch Wahrheit genug, um die Gesellschaft zu sichern, aber Sicherheit genug, um verruchte Gesellschaften zu machen — auf dies Rätsel hauptsächlich läuft die Weisheit von der Welt hinaus“ (A. III, Sc. 2). Die Komödie hinterläßt den Eindruck, daß die Verderbnis zu groß ist für einen Reformator und daß sie eher ihn mit verwirrt als sich von ihm bändigen läßt. Auf dieser Ueberzeugung, die besser für ein Trauerspiel paßt, haben sich thatsächlich die Trauerspiele der mittleren Periode aufgebaut. In „Julius Cäsar“ will Brutus den Mitbürgern die Freiheit zurückgewinnen; aber sie sind dafür schon zu tief gesunken; der gut gemeinte Versuch macht ihn nur zum Mörder seines wärmsten Freundes. Hamlet soll das Blut seines Vaters an einer Gesellschaft rächen, für die

er zu edel ist. Othello läßt sich vorspiegeln, er habe Gericht zu halten über eine heuchlerische Buhlerin; die Bosheit Jago's ist falscher, als daß sein redliches Gemüt sie durchschaute; verblendet tötet er sein treues Weib. Die Helden haben dabei eine Bedeutsamkeit, welche denen der Jugendtragödien noch fehlte: sie fühlen sich als Träger einer großen sittlichen Mission, und aus dieser inneren Empfindung erwächst ihnen der verhängnisvolle Konflikt, während es Titus Andronicus und Romeo mit äußeren Feinden zu thun hatten. Sie können die Gemeinheit von Volk, Hof oder Einzelcreatur nicht dulden und sind ihr doch nicht gewachsen; darüber verirren sie sich und verlieren ihr Leben; aber die Schönheit ihrer Charaktere sticht durch den Gegensatz um so heller hervor, wie Sterne über Sumpf und Wildnis.

„Julius Cäsar“ heißt die Tragödie, deren Hauptheld Brutus ist; denn Cäsars Geist beherrscht das Stück: er ist der Diktator, den die Massen brauchen, seine bevorstehende Königskrönung giebt den Anstoß zur Handlung, über seiner Leiche trionphiert sein System, und seine mitternächtliche Erscheinung vor der entscheidenden Schlacht wird für Brutus zum Schicksal. Der Dramatiker der Renaissance dachte zu hoch von dem ersten Vändiger Roms und zeigte zu häufig, daß er keinen größeren Mann in der Weltgeschichte kannte, als daß wir einen andern Namen auf dem Titelblatt erwarten dürften. Aber der seelische Zwiespalt, um den sich das Drama dreht, liegt in der Brust des Brutus. Sein Entschluß ist der Beginn der Handlung, sein Dolchstoß ihr Höhepunkt, sein Tod ihr Ende. Von seinem Wesen fand sich Shakspeare offenbar am meisten angesprochen, sein Gemütskampf stand ihm im Vordergrund des Interesses.

Shakspeare's Brutus fühlt sich zum Weltverbesserer berufen. Seiner Abstammung vom alten Rombefreier Brutus bewußt, hat er viel nachgedacht über „diese Zeiten“, und

obwohl er ein liebendes Weib, eine glückliche Stellung hat, opfert er jede persönliche Rücksicht dem Gemeinwohl. Er liebt Cäsar, aber Rom noch mehr; er ist ein warmer Freund, aber die Freiheitspflicht steht ihm höher. Die aufhegenden Reden des Cassius, die mahnenden Zettel, welche ihm dieser in den Weg streuen läßt, nimmt er für die Stimme des Volkes selbst. Sobald er sich von Cäsars Ehrgeiz überzeugt hat, ergiebt sich ihm ohne weiteres der Schluß, daß die gefährliche Schlange womöglich noch im Ei zertreten werden muß. Keinen Schwur will er von den Verschworenen; der „Mißbrauch der Zeit“ genüge, den heiligen Mordbund zusammenzuhalten. Er vermag es nicht, einen schlafenden Bagen unsanft zu wecken, wohl aber das Eisen in die Brust des Diktators zu stoßen, der ihn stets als seinen „Engel“ geschätzt hat und der noch im letzten Augenblick das Drängen der Verschwornen zurückweist mit den Worten: „Seht ihr nicht, selbst Brutus fleht vergebens“. Ein wahrhaft römisches Wollen hat dieser Brutus; aber er ist ein Kind an Welt- und Menschenkenntnis, ein Idealist und Optimist. Kaum ist Cäsar, sein Cäsar, gemordet, so gehen ihm die Augen auf. Er appelliert an die „Weisheit“ der Massen, die er um so theuern Preis befreite, und wie zur Ironie tönt ihm der Beifall entgegen: „Brutus sei unser Cäsar!“ Aus Gerechtigkeitsgefühl verhindert er die Ermordung des Antonius und läßt ihn, als den ausgesprochenen Freund Cäsars, die Leichenrede halten, um bald erfahren zu müssen, daß er nur einem schlimmeren Volksversführer den Weg geöffnet hat. Selbst an Cassius, der sich mit ihm zum irdischen Richter aufgeschwungen, entdeckt er Bestechlichkeit, Anauferci und laze Moral. So entwickelt Shakspeare, nachdem er den Idealisten zum Freundesmorde geführt, aus dem Optimisten einen Melancholiker, der den Tod als einen Befreier sucht und sich doch im Sturz am erhabensten zeigt. Ehrlichkeit macht ihn so stark, daß ihm Cassius schließlich in allen Dingen nachgiebt,

selbst in militärischen, worin Brutus zu wenig bewandert ist. Er hat der Welt nicht die Freiheit zu erhalten vermocht, aber doch erziehend auf sie gewirkt, sodaß er sterbend sich rühmen kann: „Niemals ist mir ein Mensch unwahr begegnet.“ Noch lauter klingt das Lob des Gegners Antonius:

Dies war der edelste von allen Römern!
 Die anderen Verschwörer alle trieb
 Der Neid auf Cäsars Größe; dieser nur
 Trat bei aus allgemeiner Redlichkeit
 Und im Gedanken an gemeines Wohl.
 Rein war sein Leben, und die Elemente
 Derart in ihm gemischt, daß die Natur
 Auf ihn hindenten konnte: „Seht, ein Mann!“

Cassius ist ein gemischter Charakter, wohl empfindlich für Freiheit und Rechtlichkeit, aber mehr auf Gleichheit und auf die Pflichten gegen sich selbst bedacht, daher nicht frei von Neid und Geldsucht. Es widerstrebt seinen Ansichten von Naturrecht, daß Cäsar, ein Mensch von gar nicht besserer Körperbeschaffenheit, den er einmal beim Wettschwimmen aus der Tiber gerettet, den er im Fieber ängstlich wie ein Mädchen rufen gehört „Titinius, Titinius“, jetzt mit göttlichen Ehren überhäuft, am Ende gar zum König gekrönt wird. Er übertreibt die Tugend der Selbstachtung, während Brutus an sich und die Seinen zu wenig denkt; er ist Epikuräer und dieser Stoiker; er ist mehr Verstandesmensch und rechnet in klarer Absichtlichkeit mit dem absoluten Edelmut des Brutus, um ihn zu „verführen“. Cäsar durchschaut ihn und fürchtet sich nicht umsonst vor dem bleichen, hagern Manne, der zu wenig schläft. Dem entspricht es auch, daß Shakespeares Cassius ohne Familie dasteht, während Cäsar an Calpurnia und noch mehr Brutus an Portia liebende Frauen haben, deren Fürsorge und Ergebung sie auch für uns sympathischer macht. Cassius ist ärmer an Gemüt, aber klüger. Nach seinem Räte wäre Antonius nicht geschont, noch weniger als Leichenredner zugelassen worden.

Er hätte dann den Krieg ergiebiger geführt und die entscheidende Schlacht glücklicher eingeleitet. Dennoch beugt sich Cassius, der Verächter „allzu zarter Moral“, vor Brutus in aufrichtiger Verehrung, so daß der kühnere Held durch den edlern in echt tragischer Verwicklung fortgerissen wird. Nachdem er durch Selbstmord geendet, kann ihn Brutus immerhin als den „letzten Römer“ feiern und Antonius ihm gleichen Wert mit Brutus nachrühmen.

Die Geschichte bestätigt so ziemlich das Bild des Cassius, eben weil es ein gemischtes ist. Dagegen ist das des Brutus wesentlich umgefärbt. Schon Plutarch, der Gewährsmann Shakespeares, hatte ihn nach einer tendenziösen Lobschrift gemalt, in welcher die „letzten Römer“ im Sinne der stoischen und antimonarchischen Richtung unter Augustus und Tiberius wie Heilige verherrlicht wurden. Plutarch schilderte ihn einerseits mit Recht als einen Gelehrten, der die Nächte bei seinen Büchern verbrachte, und als einen aufrichtigen Mann, der sich gegen Cäsar wandte, um nach dem Beispiel seines angeblichen Ahnherrn den alten Republikanismus zu retten, durch den ja der Königsmord geboten war. Aber andererseits überging Plutarch alle dunklen Züge aus dem Leben des Brutus, die uns durch unabhängige Berichterstatter verbürgt sind. Während der wirkliche Brutus ein Wucherer war, der z. B. den Einwohnern von Salamis 105 Talente lieh, um 200 Talente und 48 % Zinsen einzufordern — 200 Talente und 12 % bekam er —, rühmte Plutarch seine Freigebigkeit und Großmuth. Daß der Mörder Cäsars nach der Schlacht bei Pharsalus ganz von der Republik abkam, dem Diktator nach Asien entgenreiste und Cicero brieflich über den Verlust der Freiheit zu trösten suchte, ist in der Plutarchischen Legende gleichfalls ausgelassen; seine Unentschlossenheit gegenüber dem Drängen des Cassius ist als Bescheidenheit, seine Urteilslosigkeit gegenüber dem Antonius als Gewissenhaftigkeit hingestellt. Natur-

lich ließ Shakspeare seinem Reformator diese Reinheit des Charakters. Umso mehr hat er in der Gestalt des Cäsar die Menschlichkeiten beleuchtet und die Schwächen übertrieben, um den republikanischen Eifer seiner eigentlichen Helden zu begründen. Selbständig hat er die Anekdoten eingefügt, wie Cäsar beim Schwimmen von Cassius gerettet ward, wie er im Fieber mädchenartig nach Titinius rief, wie er, gerade als ihm die Krone angeboten wurde, einen Anfall von Fallsucht bekam. Cäsars Aberglauben erscheint im Drama weit stärker als bei Plutarch, und wo dieser Biograph von einem Kopfleiden spricht, weiß Shakspeare gleich von einer Taubheit auf dem linken Ohr. Wie bei den Königsdramen ist festzustellen, daß der Dichter, weit entfernt von einer Kritik der Quelle, nicht bloß einzelne Geschehnisse, sondern zum Theil auch die Hauptcharaktere noch unhistorischer gemacht hat, stets in der künstlerischen Absicht, einen seelischen Kampf desto voller herauszuarbeiten.

Von Nebenpersonen sind nur die Frauen — Portia und Calpurnia — günstig beleuchtet, wie bereits bei Plutarch. Cicero ist ein gravitätischer alter Herr, der griechisch redet und den Plänen jedes andern eigensinnig widerspricht; der eitle Senator des Plutarch ist bei Shakspeare vollends zu einer Karikatur geworden, die wohl auch manchen neueren Historiker zu einer ungerechten Auffassung verführt hat. — Antonius, in der Quelle ein derber, zwischen Ehrgeiz und Lachheit wechselnder Soldat, erscheint hier als durchtriebener Schauspieler. Nach der Geschichte und nach Plutarch besaß er nicht entfernt die schlaue Beredsamkeit, durch die er sich an Cäsars Bahre anzeichnet, und hat überhaupt nicht durch seine Worte, sondern durch die Anordnung der Leichenfeier die Massen umgestimmt; Shakspeare erst gab ihm die raffinierte Berechnung, mit der er das Cäsarsche System weiterführt und die Republikaner vernichtet. — Am schlimmsten behandelte der monarchische Engländer das sogenannte Volk.

Bei Plutarch hat sich der „Pöbelhaufen“ wenigstens nur aus Not, um dem Elend der Bürgerkriege zu entgehen, für Cäsars Diktatur entschlossen, hat selber, angesichts der drohenden Königskronung, dem Brutus die mahnenden Zettel in die Hand gespielt und sich nach Cäsars Ermordung deshalb gegen die Befreier gewendet, weil dessen Testament von einer rührenden Großmuth zeugte. Shakspeare dagegen hat dem Volke gleich in der ersten Scene eine Undankbarkeit angedichtet: nachdem es lange dem Pompejus angehangen, bejubelt es jetzt den Triumph des Cäsar über Pompejus, sinnlos, nur vom Augenblick regiert. Es klatscht dann Beifall, wenn Cäsar die dargebotene Krone ablehnt, zeigt sich also freiheitsliebend genug, um Brutus zu einer Aktion zu verlocken, hat aber für die That selber kein richtiges Verständnis: „Laßt Brutus Cäsar sein! In Brutus wollen wir Cäsars bessern Selbst die Krone aufsetzen!“ Sklaven sind es, die einen strengen Herrn mit der Peitsche branden; denn sonst verfallen sie alsbald einem zungengewandten Demagogen wie Antonius. Der englische Pöbel aus „Heinrich VI.“ Teil 2 bevölkert hier das Forum; mehr noch als bei den Hauptpersonen ist bei diesen Massen das römische Gepräge dem Elisabethinischen, die historische Wahrheit der zeitgenössischen Empfindung gewichen. Aus allem tönt uns immer wieder entgegen: zu schlecht ist unsere Welt für einen edlen, reinen Reformator wie Brutus!

Eine häufig citierte Vermutung will in Shaksperes Brutus ein Abbild des Grafen Essex sehen, der sich ja gleichfalls mit gemeinnützigen Ansichten getragen und gegen seinen besten Freund, die Königin Elisabeth, verschworen habe. Cäsars Sterbeworte „Et tu Brute“ hätte mit gleichem Recht Elisabeth sagen können, und das sei um so beachtenswerter, als jene Worte bei Plutarch fehlen. Daß würde für die Entstehung des Dramas, welches in Weeber's „Mirror of Martyrs“ 1601 als neues Zugstück zuerst

erwähnt wird, dasſelbe Jahr zugleich als obere Grenze feſtlegen. Man wird aber gut thun, ſolche allgemeine Beziehungen nicht auf beſondere Vorgänge zu deuten. Wüßten wir z. B. nicht aus direkter Angabe, daß Byron's „Corſar“ ein Jahr vor Napoleons Verbannung nach Elba gedichtet wurde, hätte man dieſe Romanze wohl längſt und mit mehr Recht als Schilderung der Elba-Epiſode hingestellt. Nicht eigentlich die Ereigniſſe, ſondern Stimmungen einer Nation pflegen ſich in großen Poeten zu ſpiegeln, und ein gewiſſes Ahnungsvermögen für die nächſte Zukunft iſt dabei nicht außer Rechnung zu laſſen.

„Hamlet“ erwuchſ um dieſelbe Zeit oder wenig ſpäter. Die Rede des Schauſpieler-Königs ſcheint eine Stelle in der „Komischen Geſchichte des Alphonſus“, von R. G. 1599, zu parodieren. Gedruckt wurde das Trauerspiel zuerſt 1603, zwei Jahre vor dem „Don Quijote“, waſ Turgenjew zu einer geiſtreichen Parallele zwiſchen dem ſkeptiſchen Dänenprinzen und dem romantiſch gläubigen Spanier, zwiſchen dem pathetiſchen Opfer einer ſchlecht gewordenen und dem humoristiſchen Opfer einer proſaiſch gewordenen Welt veranlaßte. Ein Hamlet-Drama hatte zwar ſchon ein Duſend Jahre vorher exiſtiert und viel Aufmerkſamkeit erregt, iſt aber verloren und nicht mit einer Spur von Beglaubigung Shakſpere zuzuſchreiben. In Greenes „Menaphon“ (zum Druck angemeldet 1589, geſchrieben vielleicht ſchon 1587), begegnet ein Ausfall auf Dramenſchmiede ohne Beruf und rechte Bildung, denen der überſetzte Seneca gute Sentenzen leihen müſſe; „und wollt ihr ihn an einem froſtigen Morgen recht anſehen, wird er euch ganze Hamlete ſpenden, d. h. Urne voll tragiſcher Tiraden“. Aus dem Tagebuche des Theateragenten Henſlowe erfahren wir, daß dieſer Ur-Hamlet 1594 nur mehr eine Einnahme von acht Schilling erzielte; zur Ausſtattung gehörte u. a. eine Krone für den Geiſt. Lodge in „Wit's misery“ 1596 ſpottet über den Theater-

kritiker, der gravitatisch in schwarzen Kleidern herumstolziert und blaß aussieht wie das Visier des Geistes, der im „Theater“ so elend wie ein Lusternweib jammerte: „Hamlet, Rache!“ Bei all dem kommt nicht eine Anspielung auf Shakspeare vor, und bei Meres in der Liste von zwölf Dramen Shakspeeres 1598 nicht ein Wort von einem „Hamlet“. Es war vermutlich ein rohes, dröhnendes Rachestück in vor-Shakspeareischer Art, der Geist ein Abbild der Klagegestalten, welche Seneca mit Vorliebe aus der Schattenwelt aufstauen ließ, die Mutter Hamlets dem Klytämnestra-Typus angenähert, der eben zu Ende der Achtziger Jahre die englische Bühne sich eroberte, und der Stil ähnlich dem bei Shakspeare eingelegten altfränkischen Zwischenspiel. Wenn in den Buchhändlerregistern im Juli 1602 eine „Rache des Hamlet“ als neu aufgeführtes Stück der Lord Kämmerer-Truppe zum Drucke zugelassen ward, ist das Shakspeareische gemeint, der Titel aber mehr im Hinblick auf den Ur-Hamlet geschöpft. Denn bei Shakspeare steht nicht die Rache im Vordergrund der Darstellung, sondern der Charakter des Helden, der in eigentümlicher Verfeinerung die blutige Haupthandlung zurückhält.

Hamlets Aufgabe ist zunächst nur die, den Mord des Vaters zu ahnden. Wenn er den menschlichen Onkel aus dem Leben geschafft hat, braucht er ihm nicht einmal, wie Orestes, die Mutter nachzusenden; ihre Mitschuld ist bei Shakspeare wenigstens nicht klar; sie hat nur sehr rasch den Mörder des Gatten geheiratet. Aber Hamlet mit seiner humanistischen Empfindung und philosophischen Bildung faßt die Sache tiefer. Bevor er noch erfahren, daß der Vater eines gewaltsamen Todes gestorben, schießt er bereits aus der raschen Heirat der Mutter auf eine allgemeine Sittenfäulnis: „O Gott, wie ekel, öde, schal und unerquicklich erscheint mir alles Treiben dieser Welt! O pfui! Es ist ein ungeerntet Feld, das wild ins Kraut schießt. — Schwachheit, dein Nam’

ist Weib!“ Nach den Enthüllungen des Geistes, wonach der leibliche Bruder des Vaters diesen gemordet hat, erscheint ihm vollends „der Erdball verzerrt“. Sein Benehmen wird verstört, und statt sofort mit gezogenem Degen auf den Sünder einzudringen, läßt er sich von den Freunden Verschwiegenheit schwören, um Zeit zu gewinnen, sein Reformamt gründlich zu üben: „Die Zeit ist aus den Fugen; weh, daß ich, sie einzurichten, ward geboren.“ Das Bestreben, der Welt über ihre eigene Verderbtheit die Augen zu öffnen, untermischt mit Zweifeln, ob das vom Geist enthüllte Verbrechen wohl auch wahr sei, beherrscht bis in die Mitte des Dramas die Handlung und läßt den Helden geraume Zeit faumselig erscheinen. Zuerst hält er sich dabei an Polonius, den in Diplomatie ergrauten Kammerherrn, der stets der höfischen Wohldienerei und modischen Witzsprache beflissen ist und jetzt „mit einem Röder von Falschheit“ den Grund von Hamlets Verstörttheit erforschen will. Ironisch rückt ihm Hamlet seinen Mangel an Ehrenhaftigkeit, seine Wortmacherei und Thorheit vor. Dann sollen ihn Rosencranz und Guildenstern — das grüne Holz des Hofes — aushorchen und zu Vergnügungen lenken. Hamlet aber entringt den vorgeblichen Tröstern das Geständnis ihrer Absicht und schießt sie mit dem herben Ausspruch weg: „Der Mensch vergnügt mich nicht“. Dagegen sind ihm die Schauspieler willkommen; denn „sie halten der Natur den Spiegel vor und zeigen der Zeit ihre Form und Haltung“. Sie helfen ihm durch das eingelegte Spiel vom Morde des Gonzago den König zu einem thatsächlichen Geständnis seiner Schuld bringen, so daß dieser in zeitweiliger Berknirschung zum Gebete niedersinkt. Dies Spiel im Spiel ist der Höhepunkt der Aktion, die dem in Wittenberg gebildeten Prinzen naturgemäß wäre. Es zeugt zugleich von der hohen Ansicht, welche Shakspeare, wie später Schiller, von der moralischen Kraft der Schaubühne hegte. Verwirrt stieben König und Hof auseinander,

und wir begreifen die Weltverachtung, welche Hamlet eben noch so tief empfunden hat, daß er, wie der Monolog „Sein oder Nichtsein“ anführt, nur durch die Furcht vor dem unbekanntem Jenseits vom Selbstmord zurückgehalten wird:

Wer trägt die Hiebe und den Hohn der Zeit,
Bedrückers Unrecht, stolzen Manns Verachtung,
Verschmähter Liebe Pein, des Rechts Verzug,
Des Richters Übergriffe und die Stöße,
Die das Verdienst vom Tangenichts geduldig
Empfängt, wenn man sich Ruhe schaffen könnte
Mit einem Nadelftich?

Der König weiß jetzt, daß der Prinz vom begangenen Verbrechen unterrichtet ist und Sühne will. Er ist in seiner Existenz bedroht, plant daher Hamlets Untergang. Diesem aber, ähnlich wie Brutus, bindet ein peinlich genaues Rechtsgefühl die Hände. Es hatte sich bereits darin geäußert, daß Hamlet den Worten des Geistes zu mißtrauen begann — es könnte ja ein Höllengeist und Verleumder gewesen sein — und dem König selber das Geständnis abpreßte. Es bewegt ihn dann, diesen elenden König, den er beim Gebete trifft, hilflos seinem Schwerte preisgegeben, zu schonen; denn es scheint ihm unbillig, den Schurken, der ihm den Vater „in der Sünden Maienblüte“ vor den Richterstuhl Gottes gesandt, in einem solchen Augenblick der Klene und Gnade ins Jenseits zu befördern. Samuel Johnson, der streng gläubige Moralist und Essayist des gefühlvollen achtzehnten Jahrhunderts, hat das Motiv kannibalisch genannt; neuere Kritiker deuten es als Selbstheuchelei der Saumseligkeit; wer aber das Verbrechen so leidenschaftlich haßt wie Hamlet, kann mit solcher Strenge wohl Ernst gemeint haben. — Günstiger scheint ihm dann der Augenblick zum Zustoßen, wenn er im Gemache seiner Mutter, der er nur ins Gewissen reden will, den König als Lauscher hinter dem Wandteppich zu gewahren glaubt; er durchbohrt den Teppich und die Gestalt, findet aber im Getöteten Polonius.

Das ist kein Schade; der aufdringliche Narr, sagt Hamlet, hat den Tod verdient; aber die Feinde Hamlets gewinnen dadurch eine neue Waffe. Nicht umsonst erscheint jetzt wiederum der Geist, um den Helden, der sich in Gedanken, Rücksichten und Nebenwerk zu verlieren droht, zu einem sichern Schlage gegen den Hauptmissethäter anzuspornen. Eine weitere Unthat des Königs — er sendet Hamlet mit Rosencranz und Guildenstern nach England, wo der Gefährliche aus dem Wege geräumt werden soll — und das Beispiel des Fortinbras, eines Prinzen „von ungereinigtem Metall“, der aber fest mit seiner Schar auszieht, um ein kleines, unergiebiges Land zu erobern, sind für Hamlet neue Mahnungen. Empört über sich selbst und seine „verrückten Skrupel, die nur zum Teile Wahrheit sind und zu drei Teilen Feigheit“, rafft er sich auf, läßt Rosencranz und Guildenstern in die für ihn bestimmte Grube fallen und kehrt mit der verstärkten Überzeugung nach Dänemark zurück, daß es „nichts als Gewissenhaftigkeit“ ist, solchen König, ein solches Krebsgeschwür der Menschheit auszutilgen. — Aber der Verbrecher, unbekümmert bei der Wahl der Waffen, kommt dem Rächer mit einer neuen Intrigue zuvor. Der König hehlt den Sohn des Polonius, Laertes, der mit gezücktem Schwerte an der Spitze eines Volkshaufens in den Thronsaal eindringt, um mit mannhafter Rücksichtslosigkeit den Mörder seines Vaters zu erkunden und zu züchtigen, gegen Hamlet. Die beiden sollen ein Duell mit stumpfen Rapieren ausfechten; insgeheim aber wird verabredet, daß Laertes eine Klinge mit vergifteter Spitze bekommt. Noch in dieser gefährlichsten Situation kommt dem Helden der Gerechtigkeits Sinn in die Quere. Hamlet findet es ganz in der Ordnung, daß ihm Laertes zu Leibe rückt; er bietet ihm redliche Versöhnung an, beginnt arglos das Duell und erfährt erst durch den Stoß des spitzen Rapiers den Verrat, worauf er endlich die letzten Momente seines Lebens zu energischer Rache ausnützt: er errafft die

tödtliche Klinge, ersticht Laertes und den König und sieht auch die Königin an einem Gifte sterben, das für ihn selber bestimmt war. Hamlets Umständlichkeit hat zur Folge, daß alle Schuldigen und namhaften Helfershelfer ringsum gefallen sind. Unter Fortinbras, dem er mit dem letzten Atemzuge seine Stimme zur Königswahl giebt, kann ein neues, natürlicheres Zeitalter beginnen.

Das Zögern Hamlets entspringt nach dieser Auffassung daraus, daß er, eine vereinzelte Schurkerei verfolgend, auf die Verderbtheit der Zeit überhaupt stößt und ihren verwickelten Tücken gegenüber zu feinfühlernd und gewissenhaft ist, um sie, wie Herkules, mit der Keule zu durchhauen. „Grausam muß ich sein, um gut zu sein“, predigt er sich selber, bevor er nicht mit dem Schwert, nur mit sengenden Worten auf die Mutter losgeht. Er empfindet ein Grauen vor seiner Aufgabe, wie Orestes nach seiner That. Er durchschaut die Schlechtigkeit der Welt, wie der melancholische Jaques in „Wie es Euch gefällt“; er hat den Drang, sie zu bessern, wie der Herzog in „Gleiches mit Gleichem“; allein er ist zu idealistisch für einen Reformator, wie Brutus. Solche Übereinstimmungen mit anderen Dramen derselben Periode scheinen mir anzudeuten, daß auch der Dichter die Sache so meinte; und wie nahe lag es für einen Dramatiker, der seine Zeit kritisch betrachtete, hehend auf sie zu wirken suchte und es doch nur durch edle Rede und Geste thun konnte, einen solchen Charakter zu zeichnen!

Manche andere Auffassung, welche die Erklärer und Darsteller des „Hamlet“ aus diesem Stück allein, ohne wesentliche Rücksicht auf Shakespeares damalige Stimmung und ganze Entwicklung herausgelesen haben, gewiß auch noch herauslesen werden, soll hierdurch nicht unbedingt ausgeschlossen sein. Je bedeutsamer ein Kunstwerk, desto mehr Freiheit ist der nachempfindenden und nachgestaltenden Phantasie einzuräumen. Salvini sah ich einen leidenschaftlichen, Booth

einen grübelnden, Irving einen genialisch verschrobenen Hamlet spielen, und jeder erzielte durch seine Konsequenz einen lebensvollen Eindruck. Aber nicht bloß solche Nuancen des Temperaments, auch die sittlichen Grundzüge eines dramatischen Charakters scheinen einer sichern, wissenschaftlichen Bestimmbarkeit entrückt, wenn man sieht, wie z. B. Polonius von hochgelehrten Forschern widersprechend gedeutet wird. Weil Polonius seinem nach Frankreich gehenden Sohne Laertes recht vernünftige Lebensregeln mitgiebt, seiner Tochter Ophelia Mißtrauen gegen die Liebeschwüre Hamlets beibringt und sich alle ironischen Äußerungen Hamlets ruhig wie die Launen eines Geisteskranken gefallen läßt, macht er auf manchen den Eindruck eines grundbraven, ehrenfesten, klugen Mannes, höchstens mit einigen Schwächen des Alters. Und doch giebt er dem erbaulich belehrten Laertes alsbald einen Reiseführer bei, der dafür sorgen soll, daß sich der Junge in Paris gehörig austobt; indem er Hamlets edle Absichten auf Ophelia verkennt, bringt er diese in Unglück und Tod; er selber wird als Horcher an der Wand von Hamlet ertappt und unter Schmähworten ins Jenseits geschickt, die kein anderer im Stücke zu entkräften sucht. Dialoge mögen aus Berechnung, Monologe durch den Affekt mit Unrichtigkeiten gefüllt sein; aber die klaren Thatsachen der Handlung, die Führung der Fabel und die Art des Ausgangs, sollte man denken, könnten darüber keinen Zweifel lassen, daß Polonius ein grundsatzloser Opportunist, ein gefügiges Werkzeug des verbrecherischen Königs, für ideale Regungen blind und höchstens mit einigem Anstand des Alters ausgestattet ist.

Laertes ist deutlich im Begriffe, seinem Vater und Erzieher Polonius nachzuschlagen. Er giebt seiner Schwester Ophelia Tugendankweisungen, an die er sich selber nicht bindet. Er läßt sich vom König zur Intrigue mit dem falschen Rapiere gebrauchen und wechselt mit Hamlet einen Händedruck der Versöhnung, bevor er ihm tückisch die ver-

giftete Spitze ins Fleisch bohrt. Nur die Frische und Schneidigkeit der Jugend haftet ihm noch an und verführt auch Hamlet, seinem Händedruck zu trauen.

Ophelia ist gut und der Reigung Hamlets würdig, hat aber nicht Scharfblick genug für die Klänke des Hofes, dient ihnen daher als Werkzeug. Vater Polonius hat ihr die Liebeschwüre des Prinzen als „Sprengeln für die Drosseln“ bezeichnet. Sie soll seine Briefe und Angebinde zurückstellen und mit ihrer jungfräulichen Gegenwart sparsamer sein. Nach schwachem Widerreden ergiebt sie sich: „Ich gehorche.“ Noch mehr als die reinen Mädchen in den Lustspielen dieser Periode ist sie passiv geartet. Wo Hamlet kämpft, wenn auch in seiner philosophischen Weise, da weiß sie nur zu dulden. Er bemerkt die Veränderung in ihrem Benehmen, durchschaut die Ursache und muß die Geliebte, gleich Polonius, Rosencranz und Guildenstern, als Aushorcherin sehen. Die Ophelia, wie sie von Natur aus war, hat er geliebt, „mehr als zehntausend Brüder“; aber die Hofdame, zu der sie jetzt geschminkt wird, ist ihm ein Gegenstand herber und vielfach derber Weibersatire. Ihr Wesen ist so edel, daß er all seine Sünden in ihr Gebet einschließen möchte; ihre Rolle aber hat sie von der Falschheit empfangen, die er verachtet und mit aller Macht befehdet. Zur Bundesgenossin ihm geboren, handelt sie aus verhängnisvollem Kindesgehorsam als seine Gegnerin: das macht sein Empfinden ihr gegenüber so süß-schmerzlich. Sie aber leidet als Mädchen an diesem Zwiespalt noch schwerer; sie sieht den Geliebten innerlich verstört und den Vater von ihm getötet; sie verliert die Vernunft. Noch im Wahnsinn spielt sie mit Blumen und Schelmenliedchen zugleich, und träumerisch, wie sie gelebt, sinkt ihre schöne Gestalt von den Weidenzweigen in das Wasser, in dem sie Ruhe findet. Unschuldig hat sie als Werkzeug der Schuld gedient; sie paßt in die verderbte Welt so wenig wie Hamlet; an ihrem Grabe noch entfaltet der Priester

seine Zuhumanität, und über ihrem Sarge rufen Bruder und Geliebter.

Neben bitteren Anklagen gegen das Thun der Menschen hat Shakspeare aber auch Entschuldigungen. Die Freiheit des Willens, auf der ja die moralische Verantwortlichkeit beruht, erscheint ihm in zweifacher Weise beschränkt. Einerseits können ihn äußere Anlässe biegen, z. B. wenn eine Frau aufs innigste an ihrem Gatten hängt, nach seinem Verlust jedoch sich bald von einem anderen trösten läßt. Solches Eingreifen in den Menschen nennt Shakspeare Schicksal (A. III, Sc. 2). Andererseits lehnen sich im Menschen selbst die Seelenkräfte oft gegen einander auf, wobei es besonders tragisch wirkt, wenn der ursprüngliche richtige Wille durch sittliche Rücksichten verdreht wird, wie gerade bei Hamlet, der dies im Monologe „Sein oder Nichtsein“ mit oft citierten Worten schildert: „So macht Gewissen Memmen aus uns allen, die angeborne Farbe der Entschließung wird von des Denkens Blässe angekränkt.“ Vermuthlich war Shakspeare durch die Essays des geistreich schwankenden Montaigne, von denen damals in London eine Übersetzung verfaßt wurde (gedr. 1603), auf solche Gemüthsconflikte geführt worden. Diese „Versuche“, wie sie sich bezeichnenderweise nennen, scheinen die Skeptik Shakspeares beträchtlich genährt zu haben. Doch schritt er noch nicht zu einer hoffnungslosen Weltanschauung fort; der Ausgang des Dramas verspricht vielmehr eine verjüngte sittliche Ordnung, und Hamlet hat nach all seinen Ergüssen von Weltchmerz und Lebensverachtung feierlich zu verkündigen:

Eine Gottheit giebt's, die unsre Pläne,
Und hätten wir sie noch so schlecht gezimmert,
Uns Rechte fügt. (A. V Sc. 2 V. 10 f.)

Was an diesem ganzen Drama, in welchem sich Shakspeare mit besonderer Unmittelbarkeit zu erschließen scheint, sein volles Eigentum ist, läßt sich leider nicht sicher heraus-

schälen; denn seine Hauptquelle, der Urhamlet, ist verloren. Die Quelle des Urhamlet selbst war ein Kapitel in der Dänengeschichte des Saxo Grammaticus, ins Französische übersetzt und mit Moralglossen versehen von Belleforest, und da dreht sich das Hauptinteresse rein fabulistisch um die Rache durch einen scheinbaren Narren. Vor Saxo Grammaticus mag der Sage auch eine mythische Bedeutung einmal angehaftet haben, so daß der finstere Usurpatorkönig den Winter und Hamlet, der Sohn des ermordeten Heldenkönigs, den Sommer vertrat; namentlich deuten die Haken, welche Saxos Hamlet während der Wartezeit beim Herdfeuer härtet, um später am Tage der Rache damit das Netz über den trunkenen Feinden zu befestigen, auf die unter dem Schnee vorbereiteten Graßkeime der Fluxen. Aber auch die Anlehnung an Brutus, den scheinbar närrischen Rächer Tarquinischer Tyrannenthaten, wird mitgewirkt haben; schwebte doch jenen romanhaften Geschichtschreibern des zwölften Jahrhunderts kein höheres Ziel vor, als ihren Landsleuten eine ebenso merkwürdige Urgeschichte zu geben, wie sie Livius von Rom erzählt. Bei Saxo fehlen Laertes und die Nebenpersonen noch ganz; für Polonius und Ophelia sind nur sehr entfernte Vorbilder vorhanden; die Säumnis und Verstellung Hamlets erklärt sich aus dem Mißtrauen des Usurpators, der dafür mit seinem ganzen Anhang berauscht, umgarnt, erschlagen und verbrannt wird. Die Entstehung des englischen Urhamlet, von dessen Aufführung wir zuerst um 1587 erfahren, hat man einleuchtend mit einem Besuch englischer Komödianten in Helsingör 1585 in Zusammenhang gebracht. Wahrscheinlich enthielt dies Stück bereits die Gestalten des Roseneranz und Guildenstern, zweier Adeliger, die damals am dänischen Hofe wirklich lebten und in Staatsgeschäften wiederholt zusammen fungierten; vielleicht auch das Zwischenspiel der reisenden Schauspieler und die Aufforderung Hamlets an Polonius,

sie gut zu behandeln. Dagegen dürften nicht in jenem Nachdrama, über dessen groben, Senecamäßigen Zugschnitt man sich bald lustig machte, sondern erst bei Shakspeare die Momente hochsittlicher Verfeinerung mitgespielt haben, welche jetzt den sonst so tapfern Prinzen zum Bauerer machen, und oft genug bedünkt es uns, als wären sie mit dem nordisch rauhen Kern der Fabel nicht vollständig verwachsen; als wohnten zwei Seelen in Hamlets Brust, eine zart philosophische und eine wild energische; als hätte Shakspeare hier ausnahmsweise sein eigenes Empfinden zu subjektiv hervortreten lassen. Manche Schwierigkeit, über welche sich die Ästhetiker in verschiedenster Art geistreich verbreitet haben, ist einfacher auf diesem litterarhistorischen Wege zu lösen. Shakspeare selber hat, wie es scheint, bald das Bedürfnis gefühlt, einiges nachzuheilen. Die Quarto von 1603, eine schlechte Neubausgabe, macht zugleich den Eindruck einer älteren Redaktion, welcher die Quarto von 1604 als teilweise Überarbeitung gegenübersteht. Abgesehen von mehr äußeren Dingen, wie Namenveränderung und Scenenumstellung, streift hier das Gebahren Hamlets wieder mehr an Geistesstörung, und die Unschuld seiner Mutter am Morde ist deutlicher betont.

Die Berühmtheit des Dramas datiert in England vom Jahre seines Erscheinens. Schon im Jahre 1625 führten es englische Komödianten auch in Deutschland auf, und aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts hat sich eine rohe Paraphrase unter dem Titel: „Der bestrafte Brudermord“ erhalten. Diesseits wie jenseits des Kanals war freilich die Wirkung eine vorwiegend stoffliche und theatrale, bis die Sturm- und Drangzeit den tiefern Gehalt herausfühlte und Goethe in „Wilhelm Meister“ einem organischen Verständnis die Bahn brach. Von abschließender Erklärung kann bei einem Kunstwerk von so tausendseitiger Symbolik, daß es jedem Volk, jedem Jahrzehnt, jedem selbständigen Interpreten etwas Neues sagt, keine Rede sein.

„Othello“ ist ein Trauerspiel des Privatlebens und erinnert insofern an „Romeo und Julia“. Der Mohr kann daher das Amt eines Sittenordners nur in seinem beschränkten Kreise üben und ohne von der Verderbtheit der Welt viel zu reden. Daß er nicht aus gewöhnlicher Eifersucht zum Mörder seiner geliebten Frau wird, hat bereits Coleridge betont; sein tüchtiges, großes Wesen ist zu einem so niedrigen Mißtrauen am wenigsten veranlagt; ihn treibt die Enttäuschung der idealen Ehrfurcht, mit der er zu Desdemona emporgesehen. „Es ist die Sache, ja, die Sache“, monologisiert er, bevor er an die Schlafende Hand legt; „ich will sie euch nicht nennen, keusche Sterne! — Sie sterbe, sonst betrügt sie noch mehr Männer“. Wie Hamlet gegenüber seiner Mutter, will Othello die notgedrungene Grausamkeit gegen das geliebte Weib mit Barmherzigkeit verbinden, eben weil er nicht aus Leidenschaft zu handeln glaubt, sondern als Richter. Freilich besteht die Barmherzigkeit des Mohren nur darin, daß er über Desdemona weint und sie küßt, bevor er sie mit dem Todesurteil aufrüttelt; daß er ihr Zeit gönnt, ihr Gewissen zu bestellen, bevor er sie erwürgt; daß er ihren Todeskampf mit einem Guadenstoße abkürzt. Dafür schont er aber, nachdem ihm seine schauerliche Verblendung klar geworden, ebensowenig sich selber; nur um gerechte Beurteilung vor der Nachwelt bittet er und sendet ohne Zögern seine Seele der ihren nach; „denn nichts that ich aus Haß, aus Ehre alles“. Anders in der Quelle, einer Novelle des Cinthio, die auch in französischer Übersetzung vorlag: da erschlägt Othello, vom Verleumder unterstützt, mit einem Sandfack die unglückliche Frau und wirft dann die Decke des Zimmers auf sie, um das Verbrechen zu verheimlichen; erst durch den verräterischen Helfershelfer wird er vor Gericht gezogen; er ist ein getäuschter Barbar, und fast jeder Zug, der ihn als Opferpriester im Dienste der Gerechtigkeit charakterisiert, als Verwandten des Brutus und Hamlet, stammt aus Shakespeares Phantasie.

Iago ist für sich allein so verlogen wie die Gegner Hamlets am Dänenhofe zusammen, aber ohne deren höfische Bornehmheit. Er ist ein giftiges Reptil, ein schlauer Teufel und wird schließlich doch von der eigenen Frau den Richtern überliefert; er ist die treibende Feder der Tragödie und doch, wie jeder Teufel, mehr grotesk als tragisch. Seinem Wesen liegt Neid und ein falscher Ehrgeiz zu Grunde, was an Cassius und dessen Verhältnis zu Cäsar erinnert; doch handelt es sich nicht um die republikanische Manneswürde, sondern bloß um eine Lieutenantsstelle, welche Othello statt ihm dem Cassio anvertraut: dafür will sich Iago an beiden rächen, und erst später redet er mit der Beschönigungssucht der Leidenschaft sich und uns vor, seine Frau sei vor dem Mohren nicht sicher gewesen. Sein Vergehen ist nicht ein direktes, wie bei den entsetzlichen Schurken in Shakespeeres Jugenddramen, z. B. bei Aaron; sondern andere müssen ihm, der nur eine böse Zunge hat, den Arm leihen, was ihn mit den Verführern Parolles und Lucio in den Komödien „Ende gut, alles gut“ und „Gleiches mit Gleichem“ in Verwandtschaft setzt. Er hat auch nicht den überlegenen Verstand eines York oder Gloster, um einen weitaussehenden Plan zu entwerfen und durchzuführen. Sein Anschlag fällt ihm Stück für Stück ein, sowie sich die günstige Gelegenheit bietet. Weniger noch als in der Duelle, wo er Desdemonas Taschentuch vorsätzlich entwendet, um dem Mohren einen Beweis ihrer Untreue zu erbringen, ist ihm bei Shakspeare zugetraut: da findet er das Taschentuch zufällig und weiß es nur geschickt für seinen Zweck zu verwenden. Lauter kleine Dinge sind es, mit denen er arbeitet, Andeutungen, Warnungen, „hütet Euch vor Eifersucht“, „ich wills nicht sagen“, „sie hat den Vater schon betrogen“, endlich dieses Fähnchen, sodaß hinter ihm die Tücke des Schicksals desto deutlicher sich emportürmt. Der Held wäre ein Narr, wenn er es nur mit einem Iago zu thun hätte; nicht umsonst

ruft er am Schluß, nachdem er den ganzen Zusammenhang erfahren, verzweifelnd aus: „Wer kann sein Schicksal meistern?“ Hinter Jago steht eine verkehrte Weltordnung, ihr dient er als Werkzeug, und doppelt ironisch wirkt es daher, wenn er die Schlechtigkeit der Frauen geißelt — er, der sie anschwärzt — und die schleichende Gefahr der Verleumdung ausmalt, auf die sich doch niemand so glänzend versteht wie er selber.

An Desdemona haben viele Kritiker mit einem grausamen Scharfsinn eine Schuld zu entdecken gesucht, um jene „poetische Gerechtigkeit“ zu retten, welche nur zu leicht auf ästhetische Philisterei hinauskünst. Othello ist vom Dichter als so vornehm hingestellt, die Liebe Desdemonas zu ihm, der ihr seine Thaten erzählte, als so natürlich, das Urtheil der Signorina, welches zu Gunsten der beiden anfällt, als so unparteiisch, daß die Hinweise des Erzählers Jago auf die Unnatur ihrer Verbindung mit einem Schwarzen und auf ihre Gleichgiltigkeit gegen das Verbot des Vaters, den ja die Gegner Othellos bearbeitet hatten, dagegen nur als boshafte Verdächtigungen erscheinen. Desdemona erliegt nicht, weil sie schuldig, sondern weil sie zu unschuldig ist, um ein Verbrechen wie das ihr zugemutete auch nur zu erwägen und dessen Schein zu vermeiden. Als Othello schon ihren Hals umklammert hat, beantwortet sie die Nachricht von Cassios angeblicher Ermordung noch mit einer Klage, also mit einer kindlichen Unvorsichtigkeit, mit der sie das Verderben vollends auf sich herunter zieht. Wie das Weib des Brutus und die Geliebte des Hamlet sieht sie das Rad des Unheils heranrollen, steht aber hilflos da, wie an den Boden gewurzelt, und vermag nur durch ein treues Sterben das Schicksal ins Unrecht zu setzen. Shakspeare hat sich nicht gescheut, unser Mitleid für sie bis zur Nüchternung zu steigern, sowie er uns andererseits durch Othello nicht bloß Furcht, sondern Schrecken einflößt.

So gerne sich Shakspeare sonst episodische Abschweifun-

gen gestattete, ist er diesmal auf das strengste bei der Handlung geblieben und hat sich auch mit wenigen Personen begnügt. Der psychologische Vorgang umstrickt uns, ohne ein Aufatmen zu gestatten, und so muß es sein; denn entränen wir für einen Augenblick dem Zauberbann der Verleumdung, so würde die Leichtgläubigkeit Othello's an das Lächerliche streifen. Der Schluß ist noch mehr konzentriert als in der Quelle: nicht bloß Othello, sondern auch Jago wird sofort — bei Cinthio erst nach Monaten — ergriffen und muß büßen. Von der historischen Grundlage der Novelle, dem venetianischen Luogotenente Cristofalo Moro in Cypern, der um 1508 von dieser Insel zurückkehrte, weil er seine Frau verloren hatte, wußte Shakspeare schwerlich; der Mohr, obwohl aus Mißverständnis oder Mißdeutung des Namens erwachsen, war ihm tauglich, um durch dessen wildes Temperament der Intrigue nachzuhelfen und jene fiebernde Spannung zu erzeugen, durch welche dies Drama hervorstrahlt.

Was die obere Grenze für die Entstehungszeit des „Othello“ betrifft, sind wir auf so vage Anhaltspunkte wie Verwandtschaft der Stimmung und metrische Gepflogenheiten angewiesen. Auf der Bühne ist er seit 1604 zu erweisen. Eine Quarto existiert, erschien aber erst nach Shakspeare's Tod. Da sich Othello wenigstens in der entscheidenden Stunde als Reformator fühlt, mögen am ehesten jene Forscher Recht haben, die das Stück aus metrischen Gründen an das Ende der Hamlet-Periode stellen. In den folgenden Tragödien hat kein Held mehr die Hoffnung oder den Willen, sich für die Besserung des Weltlaufs einzusetzen, obwohl dessen Zerüttung vom Dichter immer düsterer geschildert wird.

Die Lear-Periode.

Here's a night, pities neither wise men nor fools.
Lear III, 2, 12.

Als Jakob I. am 15. März 1604, fast ein Jahr nach Elisabeths Tod, in London seinen feierlichen Einzug hielt, schritten unter den Bediensteten des Hofes neun Schauspieler vom Tower nach dem Westminster, in roten Gewändern, zu denen jeder viereinhalb Ellen Tuch erhalten hatte. Es war die einstige Truppe des Lord Kämmerers, jetzt „Diener des Königs“ genannt, und Shakspeare war im Patent sofort nach dem Direktor Burbadge aufgeführt. Der neue Monarch, der selbst als Schriftsteller thätig war und als Kritiker glänzen wollte, hatte dies durch einen seiner ersten Regierungsakte verfügt und ihre Befugnis zu öffentlichen Aufführungen in und außer der Residenz, sobald nur die Pest aufhören würde, huldvoll bestätigt; er gab ihnen sogar für die Zwischenzeit, die bis zum 4. April 1604 währte, eine Tröstung von 32 Pf. Sterling. Zu Privatvorstellungen bei Hof aber wollte sie der König nicht einmal während der Pest missen; auf dem Schlosse des Grafen Pembroke, der in der Widmung der Folio als Shakspeares Gönner gerühmt wird, ließ er sie zum ersten Male vor sich auftreten, dann auch in seinen eigenen Schlössern Hampton Court und Whitehall, und als er am 4. August dem spanischen Gesandten einen ehrenvollen Genuß bereiten wollte, sandte er wieder nach den „Königsdienern“. Am Abend vor Allerheiligen spielten sie den Majestäten „Othello“ vor, um Weihnachten aber einen Cyklus von elf Stücken, darunter acht von Shakspeare, und zwar sowohl Jugendstücke, wie „Verlorne Liebeshmüh“ und „Komödie der Irrungen“, als das ganz neue Schauspiel „Gleiches mit Gleichem“, dessen Königszrolle

nicht umsonst ein verdientes Kompliment für Jakobs väterliche Regierungsabsichten enthielt. Die Tradition, daß der Monarch an Shakspeare einen eigenhändigen Brief gerichtet habe, mag wahr sein oder nicht; der Dichter hat jedenfalls durch den Thronwechsel eher gewonnen.

Auch von seinen häuslichen Verhältnissen erfahren wir zunächst bloß Gedeihliches. Seine Truppe teilte sich jetzt nur noch mit zwei anderen in das Privileg öffentlicher Auführungen: mit den „Dienern der Königin“ und den „Dienern des Prinzen“. Von Shakspeare speziell berichtet mehr als ein Lobgedicht kurz nach seinem Tode, daß der Globus durch ihn hauptsächlich blühte; ihm werden daher die jetzt erhöhten Eintrittspreise des Globus wesentlich zu gute gekommen sein, und in der That datiert vom Juli 1605 seine bedeutendste Erwerbung: die der Zehnten von Stratford auf 32 Jahre, wofür er die für jene Zeit sehr beträchtliche Summe von 440 Pf. Sterling erlegte. Sein jährliches Einkommen daraus belief sich auf 60 Pf. Sterling, was bei dem damals üblichen Zinsfuß von zehn Prozent und mit Rücksicht auf die Amortisation als eine durchaus richtige Kapitalanlage gelten muß. Die Stadt selber hatte sich Shakspeare zum Zehntenpächter gewünscht; er aber rückte hiermit zum Ansehen ihres Patrons empor, was sich später auch darin ausdrückte, daß er mit seinen Angehörigen innerhalb der Pfarrkirche bestattet wurde.

Die Stimmung der Dramen steht damit in einem merkwürdigen Gegensatz. Sie gehen in dieser Periode alle tragisch aus; nur „Troilus und Cressida“ haben die Herausgeber der Folio, nachdem sie es, wie eine falsche Seitenzahl verrät, zuerst bei den Historien eingereiht, in sichtlicher Verlegenheit unter die Komödien gestellt, weil Cressida, die Hauptperson, am Schlusse ungekränkt weiter lebt; und auch dies Stück ist eher eine dramatische Satire auf die Frauen und die Liebe zu nennen als ein Lustspiel. — Bedeutsam

ändern sich die weiblichen Hauptpersonen. Sie nehmen zunächst etwas Hartes an: Coriolans Mutter und Lears Lieblingstochter handeln pflichtgemäß, doch ohne die Freundlichkeit, durch welche Julia, Brutus' Portia, Ophelia, Desdemona uns mit Sympathie durchwärmten. Die rücksichtslose Wahrhaftigkeit ihres Wesens ist sogar der Stein des Anstoßes für den Sohn, den Vater. Vollends als schuldvolle Verführerinnen der Männer erscheinen die beiden andern Töchter Lears, Lady Macbeth, Kleopatra, die Hetären im „Timon von Athen“, auch Cressida; in ihnen stehen die Negären der Jugendperiode, die Tamora und Margaretha, wieder auf, freilich nicht mehr als Schauderpuppen mit rohen, schablonenmäßigen Zügen, sondern als Gestalten mit harmloserer Außenseite und zum Teil sehr fein nach dem Leben gezeichnet. Das ist um so beachtenswerter, als sich Shakespeare inzwischen noch deutliche Mühe gegeben hatte, die Mutter Hamlets von der Teilnahme am Gattenmorde zu entlasten und ihre rasche Verheiratung mit dem Mörder nur als Schwäche hinzustellen. — Hand in Hand damit geht die Entwicklung, welche jetzt auch die Helden durchmachen. Zunächst begegnen uns höchst mannhafte und königliche Naturen, aber zugleich so spröde, daß sie darüber zu Grunde gehen, und zwar gerade durch die Menschen, welche ihnen am meisten zu danken hätten: Coriolan und Lear. Der Unterschied von verwandten Charakteren der Jugenddramen, wie Titus Andronicus und Richard II., liegt namentlich darin, daß letztere wenigstens durch schwer beleidigte Feinde zu leiden hatten. Es folgen Macbeth und Mark Anton, tapfere Soldaten mit einem königlichen Ehrgeiz, aber Weibehelden und insofern wieder sehr verschieden von den Präventenden der Jugendperiode, namentlich von Richard III. Endlich erscheinen Timon von Athen und Troilus, beide großmütig, selbstvergeben, warmherzig, aber eben deshalb Narren, welche die Welt mißbraucht: jener wird das Opfer der Freundschaft,

dieser der Liebe. Die Satire wächst in den zwei letztgenannten Stücken sogar über die Darstellungsfreude; sie durchbricht die dramatische Form; „Timon“ läuft in Vorwurfsdialoge und Berachtungsmonologe aus, statt in Aktion, und während die Hauptschuldigen sonst bei Shakspeare stets betroffen werden — insofern galt ihm bisher entschieden das Gebot der „poetischen Gerechtigkeit“ —, kommen sie hier mit Flüchen davon; Cressida wird sogar mit einigen cynischen Späßen entlassen: so schwindet allmählich der Glaube des Dichters an eine sittliche Weltordnung.

Zum „Coriolan“ wurde ihm der Stoff vielleicht durch eine miterlebte Tragödie nahe gelegt, welche um 1603—4 die Londoner, namentlich auch die höfischen und litterarischen Kreise, lebhaft erregte. Sir William Raleigh war einer der glänzendsten Edelleute am Hofe der Elisabeth gewesen, war ein Freund Spensers und Ben Jonsons, hatte sich auch selbst als Dyrker versucht und überdies als verwegener Offizier Virginien entdeckt und Guiana erobert. Er war der bestgeschätzte, aber auch der bestgehasste Mann in England; denn sein Benehmen war herrisch, im Bewußtsein innerer Tüchtigkeit zeigte er der Menge unverhohlen seine Geringschätzung, ein Weinmonopol, das ihm die Königin verliehen hatte, machte ihn den Kannegießern lästig, und daß er einen Gesekzentwurf für billigeres Korn im Parlament bekämpfte, hatte ihm eben neue Unbeliebtheit zugezogen. Er verfiel daher kurz nach Jakobs Regierungsantritt der Anklage, als hätte er, der narbenreiche Veteran aus den spanischen Kriegen, der eifrige Verfechter neuer Schachzüge gegen Spanien, sich mit diesem Erbfeind Englands in hochverrätherische Verhandlungen eingelassen. Im November 1603 geschah es, daß der Mann, der seinem Vaterlande Silberflotten und ungeheure Länder gewonnen hatte, bei der Überführung aus einem Gefängnis ins andere fast der Volkswut erlegen wäre. Einen Monat später ward er auf Grund

elender Beweise zum Tode verurtheilt, aber noch nicht hingerichtet, sondern im Tower eingesperrt, für viele Jahre, sodaß man über sein Schicksal geraume Zeit in Spannung war. Um seinen Charakter zu schildern, verfiel sein Biograph E. Edwards unwillkürlich auf einige Verse aus Shaksperes „Coriolan.“ Die Figur des hochverdienten und doch unpopulären Römers, des Patrioten, den sein Aristokratentum unter die Feinde treibt, war dem Dramatiker damals bereits aus North's Übersetzung des Plutarch bekannt, und Camden's „Remains concerning Britain“, die gerade 1605 erschienen, steuerten noch eine ausführlichere Fassung der aus Livius bekannten Fabel von den Gliedern und dem Magen bei. Aus dieser Stimmung heraus und um diese Zeit mag der „Coriolan“, für dessen Datierung sonst nur die sehr relativen Mittel des Metrums und Stils vorliegen, am ehesten erwachsen sein.

Coriolan hat ein Recht, das Volk zu verachten: so hat Shakspeare die Geschichte aufgefaßt. Er allein ist in die Völkerstadt Corioli eingedrungen, im Stich gelassen von den mit der Zunge so tapfern Mitbürgern. Er hat die meisten Narben. Ihn kümmerte am wenigsten die Beute. Das Volk aber ist von einer kläglichen Urteilslosigkeit. Es denkt vernünftig, wenn ihm Menenius Agrippa von den Gliedern und dem Magen erzählt; es wählt Coriolan zum Consul, halb eingeschüchtert durch seine stolzen Reden, halb im Hinblick auf seine Verdienste; aber es widerruft die Wahl, sobald die Tribunen, um ihre Stellung besorgt, zu wählen beginnen; es will jetzt den Unentbehrlichen sogar vom Tarpeischen Felsen stürzen und verbannt ihn, weil er sich nicht ruhigen Blutes von den Tribunen Verräter schelten läßt. Kaum ist er dann als Feind mit dem Heere der Völker vor die Thore gerückt, so hören wir auch schon die „Schürzenmänner“ winseln: „Obwohl wir freiwillig für seine Verbannung stimmten, war es doch gegen unsern Willen“. Solch thörichte, ein par

Hexern blind gehorchender Pöbel ist bei Plutarch gar nicht vorhanden; erst Shakspeare hat die Plebejer heruntergedrückt auf die Stufe des Londoner Haufens, wie schon im „Julius Cäsar“. Wenn ein Coriolan dies Volk anders behandelte, müßte er lügen und kriechen, seinen Charakter verleugnen, sich selber untreu werden, und gerade er ist dazu am wenigsten geschaffen. Er hat in besonderem Maße das gradaus gehende Temperament, welches, wie nichts Anderes, die Helden Shakspeares groß und dramatisch schön macht. Ein Patrizier schüttelt den Kopf darüber, daß ein Mensch sein Glück so verderben mag; aber der weise Menenius urtheilt: „Er würde Zeus nicht um den Donner schmeicheln und trägt das Herz auf der Lippe. — Er ist zu gut für diese Welt“.

Seine Hauptgegner sind nicht einmal die tückischen Tribunen und das unverläßliche Volk, sondern die eigene Natur und die weibliche Verkörperung derselben: die Mutter. Ohne jeglichen bösen Willen, nur infolge seiner Anlage und der gegebenen Verhältnisse, schiebt er sich in Zwiespalt mit der Sitte und der Lebensklugheit. Zuerst warnt ihn Menenius: sich, die verdientesten Männer haben bei der Consulswahl das Volk im bloßen Kandidatenmantel um die Stimme gebeten. Worauf Coriolan mit sittlicher Ironie losbricht: „Was Sitte will, das soll man immer thun — Jahrhundert lang bleibt so der Staub geschont, und bergeshoch türmt sich der Irrtum auf, bis ihn die Wahrheit nimmer überragt“. Dann tritt ihm die Mutter Volumentia, die sich bei Plutarch erst am Schlusse als wenig charakterisiertes Patriotenweib einstellt, entgegen und bittet ihn, wegen der Beleidigung der Tribunen sich vor dem Volke mit Milde zu verantworten, mit Rücksicht auf Ehre und auf Klugheit. Ihr will Coriolan willfahren, denn mit Volumentia verbindet ihn ein ungewöhnlich enges Verhältnis: von ihr hat er offenbar das hochherzige und zugleich hochfahrende Blut; mit wenig Milde ward er

von ihr erzogen und gelehrt, der Bürger sei nur „ein Ding, geschaffen um mit Groschen Schacherei zu treiben“; als Sieger heimgekehrt, hat er vor ihr das Knie gebengt und ihrem Gebete all sein Glück gedankt. Er geht auf ihr Drängen in die Volksversammlung und prägt sich selber ein: „Milde sei das Stichwort“; kann aber, als ihm wieder das Wort „Verräter“ in das Gesicht fliegt, die Maske des Demütigen nicht festhalten, schmäht den Tribunen ärger als zuvor und geht als Verbannter hinweg, zu den Volkern. Sie hätte mit weiblicher Biegsamkeit sich zu verstellen vermocht; er, der Held, kann es nicht; so bringt ihn ihr wohlgemeinter Rettungsversuch nur in eine schiefere Stellung. Bei den Volkern wiederholt sich dasselbe Spiel. Er macht sich ihren Führer Aufidius durch stolzes Auftreten zum Feind. Er zieht vor die Thore Roms und hat schon alle Gesandtschaften abgewiesen, als ihn Volunnia nochmals in einer großartigen Kraftscene zur Umkehr bewegt. Sie wäre nicht Coriolans Römermutter, wenn sie das äußerste Mittel zur Rettung der Vaterstadt unverjucht ließe. Sie vergißt dabei nicht, wie bei Plutarch, auf die Rettung des Sohnes, sondern schlägt ihm als Ausweg vor, die Volker durch einen vorteilhaften Frieden und Freundschaftsvertrag zu beruhigen, und sinkt schließlich auf die Kniee vor ihm, der sie und nur sie, mit Hintansetzung seiner Frau, wie eine Göttin verehrt. Wieder gehorcht er ihr, als jenem ältern und bessern Selbst, um alsbald unter den Stößen des Aufidius und anderer Volker zu verbluten. Es liegt, wie die Welt einmal ist, etwas Selbstmörderisches im stärksten Charakter, wenn er sich zu keinen Kompromissen hergiebt, und Aufidius bringt diese Tragik einer „souveränen Natur“ am Schluß in klingender Lobesrede zum Ausdruck:

Erst war er Rom
Ein edler Diener; doch er konnte nicht
Die Würden ruhig tragen. War es Stolz —

War's Klugheitsmangel — oder war's Natur,
Die stets nur Eins ihn sein ließ, nicht erlaubte,
Daß er den Helm vertauschte mit dem Kissen
Und jenen herben Ernst im Frieden wegthat,
Mit dem er Schlachten lenkte: eins von diesen
(Nach allen schmeckt er, hat jedoch nicht alle,
So weit sprech' ich ihn frei) hat ihn gefürchtet,
Verhaßt, verbannt gemacht. Er hat Verdienst
Und zeigt's, indem er's mordet. Also legt
Die Zeit das Gute aus, das wir besitzen.

Zu der starren Tüchtigkeit Coriolans und Volumnias steht seine Frau Virgilia in grellem Gegensatz. Weich bis zur Sentimentalität atmet sie lauter Ergebenheit gegen den Gatten, will nicht ausgehen, bis er aus dem Feldzug heimkehrt, schent sich vor Blut und Wunden. In ihr wirkt der Typus von Brutus' Portia, von Ophelia und Desdemona nach, während sie zugleich mit den edlen Dulderinnen der folgenden Dramen, mit Cordelia in „Lear“, mit der sanften Octavia in „Antonius und Cleopatra“ das Schicksal teilt, vom Helden selber geringschätzig in den Winkel gestellt zu werden.

Die Geschichte von Coriolan gehört, wie die neuere Forschung uns lehrt, noch der mythischen Zeit Roms an, in der es eine Reihe typischer Erzählungen gab, die zu patriotischem Eifer anfeuerten. Volumnia sollte den kommenden Müttern als leuchtendes Vorbild vor Augen geführt werden. Für einen Vergleich der Dichtung mit der Wirklichkeit fehlt also jeder Boden. Der reife Shakspeare hat solche Geschichtsfagen aus grauer Vorzeit, natürlich ohne sich darüber Rechenschaft zu geben, mehreren seiner mächtigsten Tragödien — so auch Hamlet, Lear, Macbeth — zu Grunde gelegt; gab ihnen doch der historische Hintergrund etwas Bedeutsames, ohne daß eine historische Kontrolle den Dramatiker oder einen der ihm vorarbeitenden Erzähler in der Ausmalung der seelischen Vorgänge beschränkt hätte.

Die Sage von „König Lear“ empfahl sich Shakspeare noch besonders, da sie aus dem nebelhaften Altertum der Heimat ihm entgegenschwebte. Die Fabelchronisten des Mittelalters, voran der Waliser Galfrid von Monmouth, der die gelehrte Welt auch mit den Wundergestalten Arthurs und Merlins überraschte, ließen Lear eine Weile vor der Gründung Roms in Britannien herrschen, die Stadt Leicester erbauen und dort begraben sein, obwohl schon der Name der Stadt — castra — die römische Einwanderung voraussetzt. Die Töchter hat ihm Galfrid vielleicht nach einem Hiftörchen beigelegt, welches auch in die Anekdotensammlung „Gesta Romanorum“ Eingang fand: Kaiser Theodosius erhält von zwei Töchtern auf die Frage, wie sie ihn lieben, die überschwänglichste Antwort, von der Stunde der Not aber, wo ihn ein Feind bedrängt, von der einen nur fünf Ritter, von der anderen kaum den dürftigsten Unterhalt; die dritte, sparsam an Liebesworten, daher dem geringsten Gatten angetraut, ist dennoch die pietätvollste, bringt ein Kriegsheer auf und setzt den vertriebenen Vater wieder ein. Die Mönche, die nach Galfrid englische Chroniken schrieben, erzählten ein so moralisches Exempel mit besonderem Nachdruck weiter, so daß es im sechzehnten Jahrhundert auch von Holinshed, Shaksperes Hauptgewährsmann für die nationale Geschichte, wiederholt wurde. Die klassisch Gebildeten der Elisabethinischen Zeit aber freuten sich an einem Stoffe, der durch das Motiv unnatürlichen Familienzwistes an Seneca gemahnte; episch ward er behandelt im „Spiegel für Obrigkeiten“, wo das Los der edlen Tochter Cordelia bereits tragisch gewendet ist; dramatisch in einer „Wahren Historie von König Lear und seinen drei Töchtern“, die bereits 1594 zum Druck angemeldet wurde, obwohl der Druck selbst erst 1605 erfolgte. Auch Spenser in der „Feenkönigin“ trug das Schicksal Cordelias vor und gab dabei dem Märchen den düstersten Ausgang: die Arme wird gefangen und gehängt. Die Fabel

war also bereits populär, als Shakspeare sie aufgriff, und die verschiedenen Fassungen, in denen sie ihm begegnete, mochten seine Phantasie noch zu einer neuen herausfordern.

Die Entstehungszeit des Dramas ist ziemlich sicher: im September und Oktober 1605 fanden die großen Verfinsterungen von Sonne und Mond statt, auf welche im ersten Akte (Sc. 2) nachdrücklich hingewiesen wird, und zu Weihnachten 1606 wurde das Stück bereits in Whitehall vor dem König gespielt. Gerade in jenem Winter 1605—6 hatte Shakspeare besonderen Anlaß, über gegenseitige Empörung der nächsten Familienangehörigen und der Elemente selbst nachzudenken. Im November 1605 entdeckte man in einem Kohlenkeller unter dem Parlamentsgebäude den katholischen Fanatiker Guy Fawkes, umgeben von Pulverfässern und bereit, am nächsten Morgen während der Eröffnungsfeier die Blüte der Nation in die Luft zu sprengen. Also ein neuer Putsch, trotz aller Warnungen der Königsdramen, unheimlicher als je ein früherer, ja selbstmörderisch, denn die Verschwörer wollten den König, der den Katholiken doch ziemlich geneigt war, und die eigenen Peers nicht schonen. Überdies waren die meisten der Hochverräter in der nächsten Umgebung von Stratford ansässig; mehr als einen wird der Besitzer von New Place persönlich gekannt haben; ein Blitz enthüllte ihm gleichsam in stillen Nachbarn nie geahnte Revolutionäre. Wie entsetzt Shakspeare war, ergiebt sich zunächst aus einer Stelle im „Dear“, die nur durch den Hinblick auf dies Ereignis klar wird. „In Städten Meuterei“, wird da geklagt (A. I Sc. 3), „in Ländern Zwietracht, in Palästen Verrat, und das Band zerrissen zwischen Sohn und Vater — wir haben von unserer Zeit den besten Teil gesehen: Ränke, Hohlheit, Verrat und alle zerstörenden Umwälzungen folgen uns rastlos bis zum Grabe“. Noch mehr und deutlichere Anspielungen begegnen dann in „Macbeth“ in der Scene, wo der ermordete König in seinem Blute

gefunden wird. Es war gewiß kein Zufall und keine bloße Theaterberechnung, daß Shakspeare jetzt einen so saturnischen Tragödienstoff wählte.

Das Eigentümliche der Shakspeare'schen Auffassung läßt sich durch einen Vergleich mit „Coriolan“ verdentlichen. Der Römerheld wird vom Gefühl der eigenen Tüchtigkeit verleitet, seinen gewöhnlichen Mitbürgern um keinen Preis eine „Schmeichelei“ zu sagen: dem alten König Lear hat die Kraft und lange Gewohnheit des Herrschens den noch gefährlicheren Stolz eingimpft, selbst von den nächsten Angehörigen lauter Schmeichelei zu verlangen. Beide treten uns in Verhältnissen des Ruhmes und Glückes entgegen und schaffen sich selber Schwierigkeiten, gerade durch die Großartigkeit ihres Wesens, sodaß sie, wie Lear sagt, zu „Narren des Glückes“ werden; Lear, der König, noch mehr als der republikanische Offizier Coriolan; nicht umsonst hat Shakspeare an die Seite Lear's noch den professionellen Narren gesetzt. Coriolan stößt wenigstens nur seine Plebejer von sich, Lear die liebste und zarteste Tochter. Der größern Überhebung folgt auch das schwerere Unglück: gegen Coriolan stehen doch nur undankbare Stammesgenossen auf, gegen Lear aber pietätlose Kinder und zwar die älteren, gereiften Töchter, denen er noch bei Lebzeiten das ganze Reich gegeben hat. Dem Römer verirrt sich der politische Sinn, sodaß er dem feindlichen Stamme sich anschließt; dem Brittenkönig versagt zuerst das Familiengefühl, sodaß er auf die karge, unfreundliche Goneril den Fluch der Unfruchtbarkeit schleudert, und dann, als ihn Regan bei Nacht und Sturm vollends vom Hause weg getrieben hat, verläßt ihn auch die Vernunft: einen Lear, der in gesunden Tagen Einsicht und Vernunft als die Wahrzeichen des Königtums betrachtet hatte! (A. I Sc. 4.) Bedeutfam gesellt sich zu dem Zusammenbruch seiner — des Greises — ganzen Welt- und Lebensweisheit das Toben der Elemente auf der Heide, mit Blitz, Donner und tausendem

Regen, als geriete nicht bloß Lear aus dem Geleise, sondern zugleich die Natur, welche solch unkindliche Töchter hervor gebracht. Wie ein befreiendes Parallelereignis begrüßt er den drohenden Einbruch des Firmaments. „Blast, Winde“, ruft er barhaupt im Wetterbraus mit wilder Freude,

iprengt die Backen, bläst und rast!
Ihr Wasserfälle, Wolkenbrüche, speit,
Bis ihr erjäuht die Türme samt dem Hahn!
Ihr schweißigen, gedankenschnellen Blitze,
Vortrab dem Donnerkeil, der Eichen spaltet,
Versengt mein weißes Haupt! Allschütt'rer Donner,
Schlag flach das mächtige Rund der Welt, zernichte
Den Mutterleib und Samen der Natur,
Womit sie undankbare Menschen schafft!

Es ist der Höhepunkt seines königlichen Wesens, welches sich nicht im Handeln, sondern im wachsenden Leiden enthüllt, daß er den Gedanken, Unrecht gethan zu haben, nicht mit heilem Hirn erträgt. Er sucht nicht den früher beleidigten Teil auf, wie Coriolan die Bolzker, sondern sinkt eher in Wahnwiz als in die offenen Arme der dritten Tochter. Wenn er dann, vom treuen Gefolgsmanu Kent zu Cordelia gebracht, vor ihr niederkniet, nicht mehr als Lear, sondern als Lear's Schatten, als Spottbild des stolzen Königs, so ist die Scene noch widernatürlicher und ergreifender als die mit Coriolan's Mutter auf den Knien vor ihrem Sohne, den sie wenigstens nicht selber vertrieben hatte. Um endlich die selbstmörderische Verkehrtheit der Welt voll auszudrücken, geht nicht bloß Lear und das schlechte Töchterpaar zu Grunde, sondern auch Cordelia; büßende, sündige und unschuldige Glieder der Familie treiben mit einander ins Verderben; wir aber — um einen der letzten zusammenhängenden Sätze Lear's zu citieren — „schauen die Geheimnisse der Dinge, als wären wir die Späher Gottes“.

Versuche genug sind wieder gemacht worden, Cordelia in die Schablone von Schuld und Sühne zu zwingen und ihren

Tod als einen verdienten zu erweisen. Was Shakspeare den einzig überlebenden Gerechten, dem auch das Reich zufällt, also einen vernünftigen Richter, schließlich über ihr Mißgeschick sagen läßt, klingt aber durchaus nicht nach „poetischer Gerechtigkeit“, sondern eher nach Resignation über die Grausamkeit des Weltlaufs: „Dulden muß der Mensch sein Scheiden aus der Welt wie seine Ankunft — reif sein ist alles“. Wie viel enttäuschende Lebensbeobachtung war nötig, um dies Sätzchen zuerst zu denken! Zu solcher Ansicht vom Weltlauf stimmt es vollkommen, wenn ein edles Weib dem schmachlichsten Tode verfallen muß. Cordelia stirbt ja nicht in natürlicher oder ritterlicher Weise, sondern wird erhängt. Sie wandelt wie die Märchenprinzessin Wahrheit unter den Menschen, welche ihrer nicht wert sind; die Schönheit ihres Wesens wird durch das Märtyrium erst recht verklärt, und zugleich ist ihr entschliches Ende eine Anklage gegen „euch Leute von Stein“.

Im alten Leir-Drama hatte Shakspeare keinen tieferen Gedankengehalt vorgefunden als die Klage des verlassenen Vaters über die Unnatur der Töchter und in einer Scene, wo Leir durch gedungene Mörder umgebracht werden soll, einen mirakelartigen Sturm und Blitz. Leir ist von vornherein ein schwacher Mann, gebrochen durch den kürzlichen Tod seiner Frau, voll frommen Jammers über seine Sünden. Er bedingt sich von seinen Erbtöchtern nicht hundert Ritter aus, sondern nur leidlichen Unterhalt. Eine Intrigue dieser beiden Harpyen verleitet ihn, der jungen Cordelia einen Mann seiner, nicht ihrer Wahl aufzudrängen und dann die Widerstrebende mit greisenhaftem Zähzorn zu verstoßen. Einem so täppisch gezeichneten Alten gegenüber ist die Frechheit Gonerils und Regans minder abnorm. Auch dreht sich ihm ob ihres Undankes nicht das Gehirn; nach einiger Scheu läßt er sich von der schwer gekränkten Cordelia willig aufnehmen, pflegen und in sein Reich zurückführen; er ist zu mitleid-

erweckend, um uns zu erschüttern. Shakspeare hatte also die Gestalt gründlich umzumodeln. Er gab ihr, auf die Chroniken zurückgreifend, das Bedürfnis nach einem stattlichen Rittergefolge und überhaupt die Majestät. Er hob den enttäuschten Vater und König in die Sphäre des Hercules furens, der bei Seneca, nachdem er in der Verblendung seine Familie geschlachtet, ebenfalls mit donnernder Rhetorik die Natur zur Zeugin seines Mißgeschicks anruft. Er ließ dem äußerlich immer tiefer sinkenden Greis immer höhere Einsicht aufgehen, so daß uns dieser innerlich am meisten imponiert, wenn er vor der beleidigten Tochter in die Kniee sinkt. Shakspeare war es auch, der Goneril und Regan die buhlerischen, gattenmörderischen Clytemnästra-Gedanken eingab, so daß diese pietätlosen Kinder durch sich selber gerichtet werden. Er hat für Cordelia nicht bloß ein tragisches Ende gewählt, sondern die Ermordung durch den Strang, wie bei Spenser, damit Lear's Herz sich völlig läntere, indem es über der Leiche der Lieblingstochter bricht. Endlich hat Shakspeare durch Einfügung einer Parallelgeschichte, wie er sie sonst ausschließlich in Komödien verwendete, noch einen Brennspiegel auf den Punkt gerichtet, auf den es ihm zumeist ankam: auf die Verletzung der teuersten, heiligsten Naturbande, der Kinder- und Elternliebe.

In Sidney's Schäferroman „Arcadia“, der ungefähr um die Zeit erschienen war, als Shakspeare den „Sommer-nachtstraum“ schrieb, ist die Rede von einem alten Mann, ärmlich gekleidet und blind; auf seinen Sohn gestützt schwankt er daher. Diesen ehelichen Sohn, erzählt er unter Klagen, habe er auf die Verleumdung eines Bastarden enterbt und in die ärgste Not hinausgetrieben. Der natürliche Sohn aber, dem er alsdann sein ganzes Land geschenkt, habe ihn dafür — höchst unnatürlich! — verjagt und geblendet. Da kam mein enterbter guter Sohn, um mit eigener Lebensgefahr mich Hilflosen zu pflegen, und nur in einem Punkte

war er mir ungehorsam: als er mich auf den Gipfel eines Felsens führen sollte, von dem ich mich hinunter zu stürzen gedachte! — Aus diesen wenigen Zügen hat Shakspeare die Geschichte von Gloster und seinen Söhnen entwickelt, aus welcher später Schiller für die „Räuber“ so manche Anregung schöpfte. Graf Gloster verstößt seinen Edgar rasch und leichtgläubig, wie der König seine Cordelia. Der arme Junge, als wahnsinniger Bettler verkleidet, trifft in der Gewitterscene auf der Heide mit dem eben wahnsinnig werdenden Lear zusammen, ein ungerecht geächteter Sohn mit einem undankbar geächteten Vater, so daß jede Anklage Lear's gegen die unnatürlichen Kinder an ihm das Echo findet: unnatürliche Väter! Andererseits ist der Bastard Edmund, der glückliche Intrigant, gegen seinen Vater Gloster ebenso pietätlos wie Goneril und Regan gegen Lear; er schließt sich diesen Erbinnen an, um die Güter Glosters an sich zu reißen und ihn selber als einen Anhänger Lear's blenden zu lassen; er stößt seinen alten Vater, dem er doch alles verdankt, in das sichere Verderben hinaus, und nur die Treue des unschuldig geächteten Edgar bringt dem Greise noch Rettung. Lear's Thun und Leiden ist an sich schon arg genug; indem aber das von Gloster sich dazugesellt, erhalten wir den Eindruck, als wäre solche „Folterung der Natur“ ein häufiges Ding auf Erden.

In dieser auf den Kopf gestellten Welt ist keine Persönlichkeit mehr am Platze als der Narr von Profession. Weiser als die gescheiterten Leute hatte er sich bereits in den späteren Lustspielen gezeigt; jetzt steht er in der Sturmscene zwischen dem verrückt scheinenden Edgar und dem verrückt werdenden Lear in der Mitte, mit wehmütiger Fronie, und spricht eine alte Weissagung von großer Wirrsal, die über England kommen wird, wenn alle Stände nichts mehr taugen. Die Behauptung deutscher Ausleger, Shakspeare habe manchmal eine Figur zum unmittelbaren Mundstück seines Urtheils

oder Empfindens gemacht, z. B. Horatio im „Hamlet“, Enobarbus in „Antonius und Cleopatra“, ist von englischer Seite als überflüge Deutelei abgewiesen worden. Aber Lear's Narr kommt einer solchen Figur, welche in der Art des griechischen Chores zwischen den leidenschaftlich bewegten Parteien die unparteiische Wahrheit verkündet, wenigstens sehr nahe. Er steht insofern mit Cordelia in einer Parallele, welche für die Stimmung des ganzen Dramas bezeichnend ist: während die Trägerin der Wahrheit verstoßen, enterbt und infam umgebracht wird, genießt ihr Träger nur Schonung, weil er als armer Wicht in bunten Lappen und schellenflirrender Kappe erscheint.

„Macbeth“ folgte im Jahre 1606—7. Schwerlich früher. Denn der groteske Witz des Pfortners von dem Bauer, der sich in Aussicht auf reichen Erntesegen erhängte — so hat eben auch Macbeth in der Hoffnung auf die Krone durch Königsmord sich selber ruiniert —, hatte nur nach dem Herbst 1606 guten Sinn; so viel Korn war damals gewachsen, daß man es nicht ganz einzuheimen vermochte, und wenn Shakspeare im Winter auf das Land hinaus kam, sah er Schnee und Ähren untereinander daliegen. Ein zweites Wort des Pfortners, das über einen Zweizünger, der „unter Gottes Beistand“ Verrat genug beging und sich doch nicht in den Himmel hinauszünger konnte — wie Macbeth eben im Namen der Hexen an seinem König Verrat begangen hatte —, setzt ebenfalls ein Ereignis des Jahres 1606 voraus: den Prozeß gegen P. Garnet und andere Jesuiten, die von der Pulververschwörung gewußt hatten. Andererseits dürfen wir schwerlich unter 1607 herabgehen. Steht doch bereits in einem Drama dieses Jahres, im „Puritaner“, eine Anspielung auf den weißen Geist des ermordeten Banquo, der bei Macbeth's Gastmahl erscheint und in keiner älteren Fassung der Macbeth-Geschichte vorkommt. Zu dieser Abfassungszeit stimmt

auch die Huldigung, welche das Drama für Jakob I. als den Nachkommen Banquos und den Vereiner Schottlands mit England enthält. Gleich zu Anfang nämlich verkünden die Hexen in ihrer höhern Eigenschaft als Schicksalschwester, daß Macbeth die Krone gewinnen, die Nachkommenschaft des Banquo aber sie erben werde. Am Schlusse, bei Macbeths zweiter Begegnung mit den Unholdinnen, lassen sie die sieben Könige aus dem Hause Banquo-Stuart, die über Schottland allein regieren sollten, persönlich vor ihm erscheinen und dann, mit Übergehung der Maria Stuart, Jakob I. als achten folgen, „mit einem Spiegel, der noch viele zeigt; und einige da schou' ich, welche Doppelbälle tragen und dreifache Zepter“. Zu solch poetisch-theatralischem Glückwunsch auf schauerlichem Hintergrunde hatten die „Schauspieler des Königs“ niemals bessere Veranlassung, als nachdem der neue Herrscher der Mörderhand des Guy Fawkes entronnen war. Hexen als Sprecherinnen für eine Huldigungsmaße zu wählen, war bereits den Dyrfordern eingefallen, als sie Jakob I. beim Einzug in ihre Stadt 1605 begrüßten. Die Tragödie hat sonach in gewisser Hinsicht den Charakter eines Gelegenheitsstückes, was jedoch nicht ausschließt, daß Shakspeare zugleich deshalb die Sage aufgriff, weil sie ihm gestattet, sein eigenes düsteres Denken über Menschen und Schicksal auszudrücken und weiter zu entwickeln.

Von der Verkehrtheit der Natur im Menschen ist hier noch mehrfach die Rede, obwohl nicht mehr in jenem großartigen Zusammenhang mit der physischen Natur wie bei der Gewitterscene im „König Lear“. Sie wird auch nicht mehr durch den Bruch der engsten Blutsbande illustriert; Lady Macbeth ist wenigstens nach Shakspeare's Darstellung mit dem Monarchen, den sie morden hilft, nicht verwandt; sie und ihr Gatte verlegen nur die Menschlichkeit, das Gastrecht, die Unterthanentreue. Endlich ist es nicht mehr das Beste im Helden selber, was ihn in tragische Verwicklung

bringt, wie die Mannhaftigkeit bei Coriolan, die Majestät bei Lear. Macbeth würde an die Krone nicht denken ohne die Hexen, welche ihn mit gleißenden Weissagungen locken und mit deren zweideutiger Erfüllung sicher machen. „Zufall mag mich krönen“ sagt er dann und würde vor dem Blute des Königs noch im letzten Augenblick zurückschaudern ohne seine Frau. Die Ermordung des Banquo erst ist sein eigener Einfall; da steht er auf dem Höhepunkt ehrgeizigen Frevelns; aber auch diese That fließt eigentlich nur aus der ersten, die er vervollständigen will, und aus der Prophezeiung der Hexen, welche ihn die Nachkommen Banquos fürchten lehren. Unmittelbar durch diese Teufelinnen ist dann wieder die Verfolgung des Macduff veranlaßt, der bei der Krönungsfeier Macbeths fehlte, nach England floh und dafür mit dem grausamen Tode von Weib und Kindern büßen muß. Während Lear noch im Wahnwitz durch Selbstgröße imponierte, „jeder Zoll sein König“, sieht man um Macbeths Schultern den Hermelin schlottern „wie ein gestohlenes Riesenkleid“, und nur durch Schrecken vermag seine beschränkte Soldatennatur sich Gehorsam zu verschaffen. Die Schuld kommt nicht so sehr von ihm, sondern von einer Seite, wo vielmehr Liebe, Sanftmut und Barmherzigkeit zu erwarten wäre: von Frauen.

Im „Lear“ waren herzlose Weiber nur ein Faktor der Weltverderbnis unter mehreren männlichen; hier und in der nächsten Tragödie besorgen sie allein die Verführung: „Fair is foul, and foul is fair“. Die Hexen, welche merkwürdigerweise der antiken Nachtgöttin Hecate untergeordnet erscheinen, sind Herrbilder der germanischen Schicksals- und Kampfesgeschwestern, der Nornen und Walküren; mit schönen Worten wecken sie scheußliche Werke; so weit nur das Drama sehen läßt, regen sie lauter Verbrechen an, und nur als etwas Nebensächliches, als ein unwillkürliches Zwischenspiel, wird ihnen noch die Verkündigung großer Zukunftskönige zugetraut.

Der Eindruck ihrer Lockung auf Macbeth ist „Schreck vor Dingen, die so schön erklingen“. Ähnlich gleißend und schlecht giebt sich Lady Macbeth, indem sie mit der Miene der freundlichsten Wirtin den König in ihrem mordschwangeren Schloß empfängt, „mit schönstem Schein das schwarze Herz verbergend.“ Am Morgen darauf wird sie von Macduff, der die blutige Königsleiche im Schlafzimmer entdeckt hat, weggeschoben: „O edle Frau, wollt nicht vernehmen, was ich sagen kam — der Klang schon brächte um ein weiblich Ohr!“ Sie aber hatte mit eigenen Händen das Blut auf die schlafenden Kammerdiener geschmiert, weil ihr Mann nach der Schlächterelei zu entsetzt war, um nochmals hinzugehen und das Verbrechen auf die unschuldigen, ja frommen Schläfer abzuwälzen. Darum erleidet auch sie später die schwersten Gewissensbisse, lebt nachtwandelnd wie ein Höllengeist die Unthaten nach und stirbt an solcher Selbstpeinigung, während Macbeth als ehrlicher Soldat erschlagen wird. Verkehrt erscheint also in erster Linie die Natur der Frauen; der Mann wird erst durch sie verdorben.

Aber auch Macbeth wird dadurch, daß er fremder Anstiftung nachgiebt, nicht entlastet, nur mehr bemitleidenswert. In den bisherigen Tragödien hatte es Shakspeare vermieden, eigentliche Übelthäter zu Helden zu wählen; von Titus bis zu Lear war der führende Mann stets von edlem Willen besetzt gewesen und nur äußeren Mißverhältnissen oder einem Urteilsfehler oder einer übertriebenen guten Eigenschaft erlegen. Macbeth erst entschließt sich zum Schlachten gegen besseres Wissen und Empfinden und hat nicht einmal wie Richard III., der ärgste Thronräuber der Historien, zu seiner Aufrichtung das Gefühl, daß er einer unzählbaren Naturanlage nachgebe.

Solch ausgesprochene Schlechtigkeit der zwei Hauptpersonen hatte zur Folge, daß die Katastrophe für beide zur verdienten Strafe ward, statt zur glänzenden Erprobung

ihrer Charaktergröße. Es ist die niedrigere Tragik der Jugendhistorien, zu welcher Shakspeare hiermit zurückkehrte und zwar, wie es scheint, weil der Lebenskritiker in ihm dem Künstler zu stark wurde.

Die Anschwärzung der Lady Macbeth ist für Shakspeare's persönliche Stimmung in jener Zeit um so eher bezeichnend, als seine Quelle, Holinshed's Chronik, sie nur einmal in ganz allgemeiner Weise als Mitauftifterin bezeichnet: sie habe ihren Mann zum Thronraub gedrängt, aus großem Ehrgeiz und brennend vor unauslöschlicher Begierde, den Namen einer Königin zu tragen. Zu dieser vagen Verdächtigung hat Shakspeare gesügt: direkte Beteiligung am Morde, unmenschliche Härte des Herzens und ein Gewissen, das im bewußten Zustand vollständig schläft, um im unbewußten desto geistlicher zu erwachen. Die Grausamkeit, welche Holinshed von ihrem Manne berichtet, hat der Dramatiker gesteigert auf sie übertragen. Bei jenem helfen Banquo und andere Freunde Macbeth's den König umbringen, bei Shakspeare nur die Lady. Alle Milderungsgründe, welche die Chronik für Macbeth verzeichnet, die Kränkung und Zurücksetzung, die er vom König erfahren, und die gerechte, tüchtige Regierung, die er selber einführte, hat Shakspeare weggelassen, um ein satanisches Weib ohne einen Tropfen guten Willens zu schaffen. Man kann dagegen nicht einmal vorbringen, daß Shakspeare mit dichterischem Ahnungsvermögen über seine Quelle hinweg auf die wirkliche Geschichte zurückgegriffen habe; denn die Forschung lehrt uns, daß vielmehr der gemordete König der Usurpator war, daß er in einer Schmiedehütte fiel, ungewiß durch wen, daß Lady Macbeth als Tochter von Kenneth IV. nach dem altschottischen Recht der Abwechslung den ersten Anspruch auf die Krone hatte und sich später mit ihrem Gatten nicht bloß durch Herrschertugenden, sondern auch durch fromme Schenkungen an die Kirche auszeichnete. Der Dichter hat nur den Fehler der Mönchshistoriker im

fünfzehnten Jahrhundert weiter geführt, welche die regelmäßige Thronfolge hinter Macbeth aufhören sahen und deshalb in ihm einen Usurpator vermuteten, ohne von der inzwischen eingetretenen Änderung des Erbfolgerechtes zu wissen, ohne die Wohlthätigkeit des Ehepaares gegen ihren eigenen Stand zu ahnen. Im übrigen folgt das Drama sehr getreu der Quelle; nur die Hexen sind wieder boshaft gemacht, denn bei Holinshed sagen sie ohne weitere Absicht die Zukunft voraus, auch Macbeths unglückliches Ende, bei Shafspere aber reizen sie den bisher braven Mann durch zweideutige Glücksverheißungen zu Verbrechen. Das literarische Gefolge des „Hexenhammers“ — leider ein Buch deutscher Herkunft — lieferte allerlei gräßliches Zubehör für die Zauber-scenen, welche zum erschütternden Eindruck des Ganzen so wesentlich beitragen. Und nicht zufrieden mit dieser Anschwärzung des weiblichen Geschlechtes ging Shafspere alsbald daran, im Bilde einer Frau, die kein Blut vergießt und doch den zum Herrscher der Welt veranlagten Mann bis zum Selbstmord treibt, die sittliche Verwirrung noch lebensstreuener zu zeichnen.

„Antonius und Cleopatra“ war vermutlich das Buch, welches Blount, später ein Mitverleger der Folio, 1608 zum Druck anmeldete; und da „Macbeth“ nicht bloß wiederholte Anspielungen auf die Antonius-Geschichte, sondern auch wörtliche Übereinstimmungen mit dem neuen Trauerspiel aufweist, wird letzteres nicht lange vorher, etwa 1607—8, entstanden sein. Die Verwandtschaft der beiden Stücke drängt wieder zu einer vergleichenden Analyse.

Macbeth war ein guter, Mark Anton ist der beste Soldat der Welt. Jener hielt große Stücke auf seine Frau, deren sicheres, hochstrebendes Wesen ihm Achtung, deren Herzlosigkeit ihm aber zugleich ein Grauen einflößte; dieser ist blindlings in Cleopatra verliebt, nicht so sehr in ihre Schönheit — dazu ist die einstige Maitresse des Julius Cäsar

zu alt —, sondern vielmehr in ihre Majestät, ihr Bacchantentum, ihr Schelten, toute la lyre. Es stehen sich also ein bedeutenderer Mann und ein interessanteres Weib gegenüber. Zugleich ist Antonius mehr Liebhaber als Politiker und hat eine wetterwendische Natur, was auf seinen Cleopatra hinwiederum alle Künste der genialen Bühlerin entfesselt. Lange haben daher Mann und Weib mit einander zu ringen, und dieser Prozeß weckt die Hauptspannung, während die Bestrebungen des Ehrgeizes — im „Macbeth“ die Hauptsache — in die zweite Linie zurückweichen. Dafür ist aber auch der Sieg des Weibes ein Verrat und der unmittelbare Ruin des Mannes. Das Kleinleben des Hauses, ja des Boudoirs giebt die Entscheidung; es ist mit einer weitgehenden Realistik dargestellt, zu der die Sonette als Vorstudien gelten mögen. Das letzte Römerdrama von Shakspeare, überhaupt das letzte Drama, in welchem er die Form der Tragödie festhielt, neigt hiermit am entschiedensten zum Sittenspiegel, natürlich nicht für das alte Ägypten, sondern für die Großstadt an der Themse und zu der Zeit, als das Haus Stuart durch seine Verschwendung sich zum Absolutismus gedrängt fühlte.

Der Eingang enthüllt uns schnell und scharf die Stellung der beiden Hauptpersonen. Antonius hat die unhistorische Schlaueit, mit der er in „Julius Cäsar“ die Leichenrede hielt, abgelegt und dafür ganz die verhängnisvolle Leidenschaft angethan, der auch Shakspeare's Quelle, Plutarch, seinen Fall zuschreibt. Aber weder mit feurigen Worten, noch mit einer That — indem er die Gesandten Octavians ungehört wegschickt — vermag er Cleopatra völlig hinzureißen. Er ist ein Augenblicksmensch, dem sie glaubt mißtrauen zu müssen: „Ward er nicht Fulvias Gemahl und liebt sie nicht? Ich will die Thörin scheinen, die ich nicht bin“. Das Unfittliche der Liaison, die sie angeknüpft hat, nimmt ihr die Ruhe. Auch sie ist verliebt, geht aber niemals in der Verliebt-

heit auf, wie Antonius, der sich wenigstens für lange Zeit darin berauscht. In dem Augenblick, wo ihr Antonius im Tone der Befreiung den Tod Fulvias mitteilt, wächst noch ihr Mißtrauen: „O falsches Lieben! Wo die Thränenflut, mit der Du heil'ge Schalen füllen solltest?“ Die berechnete Koketterie, mit der sie einen Liebesbeweis nach dem andern von ihm erpreßt und ihn ohne Unterlaß in Atem hält, wird endlich so unvernünftig, daß er notgedrungen nach Rom reisen muß, um seine Angelegenheiten mit Octavian zu ordnen. Ihr Lieben wirkt wie ein Fluch, der jetzt, wo ihn Antonius von sich abwehren will, auf sie zu fallen beginnt.

In Rom versöhnt sich Antonius mit den andern Triumvirn, dem unbedeutenden, beschwichtigenden Lepidus und dem kalten, berechnenden Octavian, dessen Halbschwester Octavia seine zweite Frau wird. Ironisch fragt Octavian, was wohl Cleopatra dazu sagen werde? „Ich bin nicht vermählt“ antwortet Antonius und verurteilt hiermit die Ägyptierin, indem er freilich zugleich alle ihre Zweifel an der Verlässlichkeit seiner Leidenschaft rechtfertigt. Ihrer steten Schauspielerei steht seinerseits eine gewisse Aufrichtigkeit gegenüber, ihrer Schamlosigkeit eine Art Ehrliche, ihrem professionellen Buhlen eine Neigung sich anzuraffen, allerdings nur in äußerlicher und oberflächlicher Weise. Es ist ungefähr derselbe Grad von Redlichkeit, wie bei Sextus Pompejus, der sich weigert, das Schiff, auf dem er mit den Triumvirn ein Versöhnungsbankett begeht, heimlich vom Lande abstoßen und die Gewalthaber umbringen zu lassen: „O hättest Du's gethan und nichts gesagt“, entgegnet er dem Vertrauten Menas, der ihm den Plan ins Ohr geflüstert; „Gemeinheit wär's von mir; der Vorteil darf nicht meine Ehre führen“. Mit Recht bemerkt Menas: „Alle Männer tragen ein wahres Gesicht, wie anders auch ihre Hände sein mögen“. Und darauf Enobarbus, der Vertraute des Antonius: „Aber kein schönes Weib hat ein wahres Gesicht“.

Während Shakspeare in Bezug auf die männlichen Charaktere, sowie auf den Gang der Ereignisse sehr eng dem Plutarch und mit diesem der Geschichte folgte, ließ er seiner Phantasie bei der Ausmalung der Frauen freieres Spiel. Cleopatra, in Wirklichkeit nur darauf bedacht, ihre Krone mit ihrem Leibe zu decken, hatte schon bei Plutarch zugleich eine flackernde Leidenschaft angenommen, welche Shakspeare noch sinnlicher ausgestaltete. Besonders verändert aber ist Octavia, die zweite Frau des Antonius. Shakspeare fand sie als Idealfigur und wandelte sie um in eine trockene, kalte Tugendpuppe. Octavia war in Wirklichkeit weit schöner und anmutiger als Cleopatra; in der Tragödie hat sie ein unscheinbares Aussehen, einen gebeugten Gang, eine schrille Stimme, eine niedrige Stirne. Plutarch schreibt ihr ein edles, weiches Gemüt zu; beim Dramatiker läßt sie auf unverständige Weise durchblicken, daß sie weit mehr für ihren Bruder besorgt ist als für ihren Gatten. Von den Kindern, die sie nach der Quelle dem Antonius gebar, schweigt das Trauerspiel ganz. All' das stellt Cleopatras Üppigkeit in ein helleres Licht und bietet für die Rückkehr des Antonius zu ihr die Erklärung. Die duldbende Unschuld mit ihrer Thorheit und Reizlosigkeit besorgt die Geschäfte der Bühlerin: diese Auffassung hat Shakspeare in den Stoff hineingetragen.

Wahr ist wieder Shaksperes Darstellung von der Schlacht bei Aktium, in welcher Antonius den Gipfel der Verblendung erreicht. Antonius ist überlegen an Soldaten, Stellung und Erfahrung; sein Kriegsrat ist aus guten Gründen für eine Schlacht zu Lande; aber Cleopatra sagt kurz: „Zu Wasser, natürlich“ — ihre Absicht ist erst aus dem folgenden zu erraten —, und er betet nach: „Zu Wasser, zu Wasser!“ Bei Aktium läßt die Falsche, kaum daß ihr der Erfolg des Antonius fraglich erscheint, plötzlich ihre Segel fliehen und entscheidet dadurch den Sieg zu Gunsten des

schwächeren Octavian. Antonius sieht sich durch sie verloren; dennoch eilt er, unbekümmert um das Schicksal der Seinen, ihr nach, läßt sich in ihre Galeere aufnehmen und verzeiht ihr, ohne an Verrat zu denken, gegen einen Kuß. Diese Scene, in welcher der Erbe von Cäsars Genie durch die Jämmerlichkeit eines Weibes die Weltherrschaft verscherzt, ist getreu dem Plutarch nachgebildet; dennoch ist es für Shakespeares damaliges Denken bezeichnend, daß er sie zum Mittelpunkt eines Dramas wählte.

Die Katastrophe bringt bei Antonius, wie bei Macbeth, wieder die Mannhaftigkeit zum Vorschein. Er findet einen Abgesandten Octavians bei Cleopatra, sieht ihn ihre Hand küssen und läßt ihn ob solcher Keckheit peitschen, gleichgiltig gegen die Folgen. In einem kleinen Treffen zu Lande sucht er durch Tapferkeit „den Blitz zu überstrahlen“. Seinem Vertrauten Enobarbus, der gleich vielen anderen zu Octavian übergeht, sendet er noch das Gepäck nach, so daß dieser, gerührt, wie Judas sich selbst tötet. Daß er mit echter Leidenschaft an Cleopatra gehangen, zeigt er am besten im Sterben: sobald er von ihrem Tode hört, stürzt er sich in sein Schwert; schlecht getroffen, läßt er sich zu der inzwischen wieder lebend Gemeldeten tragen und haucht in ihren Armen ein Römerleben aus, das höherer Zwecke würdig gewesen wäre. Bei Cleopatra hingegen tritt in diesen letzten Akten erst die volle Falschheit hervor. Sie geht mit dem Gesandten Octavians bereitwillig auf Verhandlungen ein; sie giebt in einer zweiten Schlacht, zu der sie doch ihren Liebhaber mit eigenen Händen gewappnet hat, abermals das Zeichen zur Flucht; sie lügt sich tot vor Antonius und wirft zugleich ihr Neg nach dem siegreichen Octavian aus, um auch diesen zu belügen, indem sie angeblich alle ihre Schätze ihm zu Füßen legt, in Wirklichkeit aber den größeren Teil zurückbehält. Endlich, vom Schlaunern kühl abgewiesen, wählt sie den Selbstmord durch einen giftig schillernden Nitwurm:

eine für sie höchst passende Todesart, deren Unwahrscheinlichkeit freilich schon den Zeitgenossen, wie neuestens einem unserer bedeutendsten Orientalisten auffiel. Keinen für Antonius günstigen, keinen für Cleopatra ungünstigen Zug des Plutarch hat Shakspeare übergangen. Die Ägyptierin, wie Lady Macbeth, verfällt einem strafenden Schicksal, und diese Auffassung Shaksperes ist um so beachtenswerter, als das Mittelalter in ihr eine Märtyrerin der Liebe zu bedauern pflegte.

Immerhin blieb an Cleopatra noch etwas Heroisches: charakterlos, wie sie sonst ist, erträgt sie doch nicht den Gedanken, den Triumphzug des Siegers schmücken zu sollen, und die Königin in ihr bringt, nachdem sie den Liebhaber verloren, das Weib um. Darum gönnt Octavian ihrem Leichenbegängnis königliche Ehren, und das Stück endet noch mit einem erhabenen Ton, wie es der Tragödie geziemt. Aber in „Troilus und Cressida“ ist Shakspeare zu einer durchaus niedrigen Frauenrolle herabgestiegen; das Stück dreht sich um eine Liebhaberin, die wenig mehr als eine Hetäre ist, würdelos und manchmal unfein in ihren Reden, wie es sonst von Shaksperes weiblichen Figuren höchstens Nymphen und Mägde sind. Die Entstehungszeit ist vermutlich gegen das Jahr 1609 anzusetzen; damals erschienen nämlich die zwei ersten Ausgaben, und das Vorwort der einen betont, daß hier ein neues, noch nicht einmal aufgeführtes Drama geboten werde.

Die naiv leidenschaftliche Liebe von Troilus und Cressida mitten in der belagerten, von Kriegslärm erfüllten Trojanerstadt war von Boccaccio mit italienischem Pathos erzählt worden. Gerne sehen wir da, wie Cressidas Vetter Pandarus seinem edlen Freunde Troilus als Helfer dient. Wenn sich schließlich der rauhe Krieg einmischt, die Tochter des Griechenpriesters gegen einen gefangenen Trojaner ausgeliefert werden muß und Diomedes

sie aus den Armen des Troilus wegführt, ist es ein wirklicher Herzensbund, der schmerzlich zerrissen wird; worauf der Sieg des Diomedes über das vereinsamte Weib und der Sieg des Achilles über den rachedürstenden Troilus die Fabel mit tragischer Folgerichtigkeit abrundet. Als dieser Stoff jedoch in den kritischen Norden wanderte, in die Hand des englischen Hofdichters Chaucer, der nicht umsonst seine Laufbahn als Kammerjunker eines weberschwachen alten Königs begonnen hatte, ward er zum Spiegel einer wesentlich andern Lebensauffassung. Cressida ist jetzt verschämter und zugleich begehrllicher. Pandar erscheint als ihr Onkel, als ein ergrauter Lebemann, der mit ironischer Geschäftigkeit den Gelegenheitsmacher spielt. Troilus nimmt die Art eines unerfahrenen Schwärmers an, der von der Reinheit der Geliebten so hoch denkt, daß er ohne Pandar garnicht wagen würde zu verlangen, was sie doch selber mit äußerem Widerstreben wünscht. So entsteht eine Verbindung, wo auf der einen Seite knabenhafte Leidenschaft steht — nicht die eines Antonius — und auf der anderen Seite nicht der majestätische Reiz einer Cleopatra, sondern die Sinnlichkeit eines hübschen Weibes. Am Tage der Trennung weint zwar Cressida, aber mehr, weil sie einen feurigen Liebhaber als weil sie gerade Troilus verliert, was Chaucer mit einer schelmischen Thräne ausmalt. Wie könnte dann Diomedes anders als die Arme trösten! Wie könnte ihr weiches Herz anders als dem neuen, galanten Ritter sich ergeben! Sie denkt zwar mit Bedauern an Troilus zurück und sendet ihm einen Brief voll der schönsten Gefühle; aber eine Broche, welche ihr Troilus als teures Pfand mitgegeben, wird in einem zufällig erbeuteten Waffenrock des Diomedes gefunden, und jetzt weiß er, was er von ihrer Treue zu halten hat. „So ist die Welt, wer sie durchschauen kann!“ Erschlagen von Achill, lernt endlich Troilus von seinem Wolfensitze aus das Treiben der kleinen Menschen über-

blicken und belächeln. Es ist die Stimmung des anzugehenden Mittelalters, als die feudalen Ideale verblaßten und mit ihnen der Frauentultus. An den Epiker Chaucer aber reihte sich Shakspeare, mit der schärferen Charakterzeichnung des Dramatikers und mit einem strengern Auge, wie es dem Anfang des puritanischen Jahrhunderts wohl entsprach.

Shakspeares Cressida hat bereits gelernt, sich auf die Treue keines Mannes zu verlassen; sie sucht sich daher durch eine berechnete Zurückhaltung kostbar zu machen; sie hat eine virtuose Koketterie angenommen wie Cleopatra, nur ohne vom Königlichen der Ägyptierin irgend etwas zu besitzen. Wie sie jede andere Regung über der Sinnlichkeit vergißt, zeigt sie am deutlichsten, wenn ihr Pandarus die Auslieferung ankündigt, die Rückkehr zu dem Vater und den Landsleuten: „Ich will nicht, Ohn; was frag ich nach dem Vater, was nach Verwandtschaft! Keine Stammesgleichheit, nicht Blut noch Freundschaft, keine Seele steht mir so nahe wie der süße Troilus“. Derselbe süße Troilus aber muß alsbald nicht bloß hören, sondern durch eine Ritze ihres Zeltes mit Augen sehen, wie sie den Diomedes kirt und das Liebespfand, das er ihr einst gegeben, seinem Nachfolger in ihrer Gunst umhängt. Dabei bleibt ihr noch gerade so viel Gemüt, um seiner mit Wehmut zu gedenken, die Schwachheit ihres Geschlechtes selber zu beklagen und ihm ein Brieflein mit sentimentalen Worten zu senden. Es ist die gefährlichste Art von Charakterlosigkeit. Kein Dramatiker hat je vorher mit so unerbittlicher Detailwahrheit ein elendes Weib gezeichnet, und erst in diesem Jahrhundert hat das französische Theater die Entdeckung wiederholt. Nicht wenig mag ihn dabei die realistische Mimik unterstützt haben, welche zu jener Zeit auf den Londoner Bühnen herrschte und ihm hier so wichtig schien, daß er den Ulysses gelegentlich über einen gespreizten Schauspieler und dessen „hölzernen Dialog“ spotten ließ (A. I Sc. 3).

Die Wirkung dieses Liebhaberinentypus hat Shakspeare noch verstärkt, indem er eine parallele Gestalt heranzog: Helena, die schöne, leichtsinnige Sünderin, deren Ehebruch den ganzen Krieg hervorgerufen hatte. Nicht mehr Chaucer, sondern Homer, kürzlich von Chapman übersetzt, war dafür seine Quelle; aber während Helena bei Homer würdevoll genug ist, selbst den trojanischen Greisen zu gefallen, ergeht sie sich bei Shakspeare in losem Liebesgetändel. Die Zusammenstellung von Cressida und Helena legt den Schluß nahe, als wäre jedes Weib, das einen sonst starken Mann sich zum Sklaven zu machen vermag, von ähnlicher Schlangenart. Die braven Frauen kommen daneben nicht zur Geltung: die Seherin Cassandra sagt das Unheil Trojas rechtzeitig, aber vergebens voraus, und ebenso vergeblich sucht Andromache mit einigen Wörtchen ihren Hector vom Kampfe zurückzuhalten. Beide sind nur Episodenfiguren.

Von den Männern sind Troilus und Paris vorwiegend mit ihren Weibern beschäftigt, trotz aller Kriegsgefahr für ihre Stadt und ihr Haus; zwei andere dagegen, Hector und Achilles, sind in erster Linie Kämpfer und behandeln die Liebe als Nebensache. Hector ist ein wirklicher Held mit einer hohen Gesinnung und einer klaren Einsicht in die Verwerflichkeit der Helena-Geschichte. Dennoch führt er den Krieg für die Ehebrecherin weiter, weil es ihm die Ehre zu gebieten scheint, und mit ihm, dem ritterlichen Thoren, fallen Weib, Eltern und Heimatzburg. Der Edle ist ungeschickt, dem Groben aber lächelt das Glück. Achilles erscheint bei Shakspeare als ein Alopffechter, den nicht die Ehre, sondern die Eitelkeit beherrscht. Die Rückgewinnung Helenas ist ihm gleichgiltig, mit einer Tochter des Trojanerkönigs unterhält er ein kleines Liebesverhältnis, und doch ist er für Fortsetzung des Feldzuges, der ihm Gelegenheit giebt, seine Geschicklichkeit in den Waffen zu zeigen. Um seine Unentbehrlichkeit recht fühlbar zu machen, hat er sich eben in sein

Zelt zurückgezogen und unterhält sich mit Patroklos; erst nachdem er dies Spielzeng verloren, stürzt er wieder auf das Schlachtfeld, voll Gier, der Besieger des Hector zu heißen; höchst unritterlich benützt er einen Augenblick, wo der große Gegner achtlos dasteht, um den Waffenlosen zu überrumpeln und, unterstützt von einem Haufen seiner Leute, tot zu schlagen. Die berühmtesten Krieger des Alterthums, zu denen das Mittelalter bewundernd und nachhaisernd emporgesehen hatte, werden hiermit bei Shakspeare zu Bildern menschlicher Schwäche und Niedertracht.

Das ist die Welt, in der ein Thersites gedeiht; nicht mehr ein Narr mit Weisheit und Wehmut, wie der des König Lear, sondern ein buckliger, boshafter Clown, der auf alle Vorgesetzten Dreck schleudert. Er ist der gemeine Sklave, der unbotmäßig wird, weil er auch an den Großen allerlei Gemeines sieht; frech, weil ihn bald Ajax, bald Achilles zum Schimpfen anstiften; ein unflätiger Sittenrichter, weil er durch die Heruntersetzung Anderer für sich mehr Bequemlichkeit erhofft. Allen wirft er Dummheit und Genußsucht vor; ihm selbst aber wird die gleiche Kritik mit Recht auf den Rücken geprügel. Er steht in der Mitte zwischen dem Jack Cade von Shakspeare's Jugend und dem Caliban seiner letzten Schaffensperiode. Durch ihn wird ein Ausspruch des berechtigten Kritikers im Drama, des wirklich klugen Ulysses, drastisch verkörpert: „Die Seele des Regierens ist verkannt, der Unterschied von Rang und Stand erschüttert, der doch die Leiter ist zu hohen Thaten, und deshalb krankt die Unternehmungskraft.“ So redet der Erfahrene in der Ratsversammlung unter dem Beifall des greisen Nestor. Ulysses predigt auch dem schmollenden Achilles die Pflge der Tugend um ihrer selbst willen, freilich nicht ohne zugleich geschickt seine Eitelkeit zu kitzeln. Er führt den Troilus vor das Zelt der Cressida, läßt ihn ihre Untreue sehen, hält ihn aber vor einem Ausbruch der Leidenschaft zurück. Er vertritt

eine Lebensweisheit, welche die Verhältnisse durchschaut und im einzelnen Falle opportunistisch eingreift; aber die Welt bessern und die Gerechtigkeit herstellen zu wollen, wie es die reformatorischen Helden der Hamlet-Periode unternahmen, kommt ihm nicht in den Sinn.

Über der Charakter Schilderung hat Shakspeare die Cressida-Geschichte zeitweilig so vernachlässigt, daß sie sich fast nur als Ausgangspunkt ausnimmt. Er hat auch am Schluß das Stück nicht abgerundet; der Fall des Hektor hat mit Cressida nichts zu schaffen; hinter ihrer Geschichte aber steht ein bedeutames Udsowweiter, gesprochen von dem blamierten Kuppler Pandarus, der seine geheimen Krankheiten in einem derben Epilog den Zuhörern in den Leib wünscht.

„Timon von Athen“ gehört der Stimmung nach hierher; bessere Anhaltspunkte für seine Altersbestimmung sind schwerlich vorhanden. Die Gestalt des Menschenhassers, die sagenhaft um einen Turm an der attischen Küste flatterte, von Lucian in einem großen Dialoge ausgeführt wurde und als Episode in Plutarchs Biographie des Antonius kürzlich den Weg Shakspeares gekreuzt hatte, ist hier zum Gegenstand eines finsternen Lebensbildes gewählt. Die Fabel ist karg; sie besteht fast nur in der Sinneswandlung Timons. Anfangs ein höchst freigebiger Freund und Mäcen, wohlthätig bis zur Unvernunft, ein Idealist, der an eine allgemeine Brüderlichkeit glaubt und deshalb seinen Reichthum mit vollen Händen wegschenkt, wird er in der Stunde des Bankerotts, da ihn alle schmähslich im Stiche lassen, zu einem ebenso schrankenlosen Pessimisten. Er kehrt Athen unter Flüchen den Rücken, verwünscht jede gesellschaftliche Ordnung, wirft sogar die Kleider von sich und flieht in die Wildnis. Durch Zufall findet er einen Schatz und schenkt jetzt das Geld mit alter Freigebigkeit an Soldaten und Hetären, damit diese die Stadt desto eifriger mit Schwert und Krankheit verheeren: eine wilde Fluchscene! Die Entwicklung seines Charakters besteht in einem

Sprung, die Katastrophe in seinem Selbstmord, das ver-
 söhnlische Gegenspiel in einigen treuen Dienern, welche ins-
 gesamt auf ihn keinen Eindruck machen. Um die Erscheinung
 und Begründung des Menschenhasses zu verdoppeln, ist
 Timon ein Leidensgefährte beigezellt, der Kapitän Meibiades,
 der wegen seiner edelmütigen Verteidigung eines armen
 Angeklagten vom athenischen Gericht verbannt wurde und
 jetzt, um sich zu rächen, mit Waffengewalt gegen die Stadt
 zieht. Erboster als König Lear, obwohl nicht so unnatürlich
 enttäuscht, redet Timon die Erde selbst an, sie solle ein so
 elendes Geschlecht nicht weiter fortpflanzen oder doch nicht
 als Menschen, sondern in der richtigen Form von Bestien:

Daß die Natur, vor Menschenhärte krank,
 Noch hungrig ist! — Gemeine Mutter, du,
 Versiegle deinen fruchtbarn Schoß, damit
 Er nicht mehr undankbare Menschheit schaffe;
 Gebier nur Tiger, Drachen, Wölfe, Bären
 Und neue Ungeheuer! (A. IV Sc. 3.)

Das biographische Interesse ist bei diesem seltsamen
 Drama größer als das künstlerische. Wer sich nicht selbst
 mit sehr trübsinnigen Uuwandlungen getragen hat, schreibt
 keinen Timon. Überdies wendet sich der Dichter mit einer
 Reihe satirischer Aussprüche direkt gegen seine Zeit. Was
 Shaksperes Freunde über seine litterarische Aufrichtigkeit
 berichten, läßt uns auch eher erwarten, daß er sein Empfinden
 mit impulsiver Übertreibung geäußert, als daß er ein fremdes
 mühsam simuliert habe. „Sein Geist (wit) und seine Hand“,
 sagen die Herausgeber der Folio, „gingen zusammen; und
 was er dachte, drückte er mit einer Leichtigkeit aus, daß
 wir in seinen Papieren kaum etwas Ausgestrichenes gesehen
 haben.“ Der kritische Ben Jonson konnte sich einige Jahre
 später nicht enthalten, dies Lob abzuschwächen, wobei er doch
 nur die Thatfachen bestätigte: „Er schwamm (in seinen treff-
 lichen Vorstellungen und glücklichen Ausdrücken) mit einer

Leichtigkeit, daß es manchmal nötig gewesen wäre, ihn zu hemmen: suffluminandas erat, wie Augustus von Saterius sagte. Seine Phantasie hatte er ganz in der Gewalt; hätte er auch die Zügel dazu beseßen!“ Gedankenlose Ritter- und Räuberromane kann man massenweis hinschreiben, ohne einen erlebten Anteil daran zu haben; aber nicht eine Reihe von so satirisch zugespitzten und oft sehr schmerzlich gestimmten Dramen. Äußere Gründe für solche Verdüsterung sind nach wie vor nicht in zureichendem Grade zu entdecken; man müßte denn einige Ausbrüche des Neides auf Schauspieler, welche, wie Shakspeare, reich wurden und sich dann auf einen Landsitz zurückzogen, in Rechnung bringen, oder den Kummer, welchen ernste Royalisten über die halb gutmütige, halb eitle Verschwendung Jakob's I. empfanden. Aber für einen scharf zusehenden Menschenkenner genügt leicht ein kleines Beobachtungsgebiet, um einen Ansatz zu einer düstern Weltanschauung in sich zu entwickeln.

Kopfhängerei braucht deshalb dem Dichter nicht zugemutet zu werden. Thersites ist nicht Shakspeare; sein zuchtloses Schmäheln wird ja durch Ulysses deutlich genug verurteilt. Timon ist nicht so geschildert, als ob er recht hätte; im Reichtum erscheint er als ein hochherziger Thor, der, weit mehr als Hector, die Gaben des Glückes an Unwürdige verschleudert, und in der Armut als ein krankhafter Bitterich, der selbst die treuen Diener wegweist; ausdrücklich bemängelt es Shakspeare an ihm, daß er „kein Mittelmaß von Humanität“ kennt. Thatsächlich reden auch die Zeitgenossen übereinstimmend von Shakspeare's heiterem Gemüt. In Oxford, einer Hauptstation auf dem Wege London-Stratford, wo überdies im Jahre 1605 seine Truppe gastierte, hob er im Hause des Weinwirthes John Davenant ein im nächsten Jahre gebornes Söhnchen, den spätern Dramatiker William Davenant, aus der Taufe: eine Gevatterschaft, die wieder nicht nach verdrießlicher Menschenschon auszieht. Ein

paar Anekdoten von Liebesabenteuern sind nicht glaubwürdig, aber doch bezeichnend für die Vorstellung, welche die nächste Generation von der Persönlichkeit des Dichters bewahrte. Die Anwandlungen von Trübsinn in den Dramen dieser Periode mögen daher lediglich aus einem Realismus entsprungen sein, der die landläufigen Illusionen abstreifte, bis Menschen und Verhältnisse wie nackt dastanden.

Die Romanzen.

*This is a most majestic vision, and
Harmonious charmingly. May I be bold
To think these spirits?*

Temp. IV, 1, 118.

Die Jahre 1607 und 1608 hatten Shakspeare Familienverluste und -freunden gebracht: im September des ersten Jahres war ihm ein Bruder, im September des zweiten die Mutter gestorben, während sich andererseits am 5. Juni 1607 seine ältere Tochter vermählte und ihn im nächsten Februar zum Großvater machte. Der Schwiegersohn Dr. John Hall, ein Arzt aus Middlesex, übersiedelte nach Stratford; für das Einvernehmen der beiden Männer ist es bedeutsam, daß der Stadtschreiber von Stratford, als er sich 1614 in einer wichtigen Angelegenheit an Shakspeare wandte, von diesem und Hall zusammen die Antwort erhielt. Auch der Dramatiker verlegte allmählich den Schwerpunkt seiner Existenz aus der großen Stadt in die Heimat zurück. Er gab zwar die Stätte seiner Hauptwirksamkeit jetzt ebensowenig auf, wie zwei Jahrzehnte vorher die seiner Kindheit; im Jahre 1609 finden wir, daß er eine Schulforderung in

Stratford nicht selbst, sondern durch einen Vetter betrieb, der in New Place wohnte; vier Jahre später kaufte er sogar noch ein Haus in London, in der Nähe des Blackfriars-Theater; am 16. November 1614 mußte ihn der Stratford'sche Stadtschreiber wieder in London auffuchen. Aber zahlreicher und gewichtiger werden jetzt die Zeugnisse für seinen Aufenthalt im Landstädtchen am Avon: bald hob er da das Kind eines Aldermans aus der Taufe (1608), bald kaufte er neues Weideland (1610), bald war ein Prozeß in Angelegenheit der Zehnten zu führen (1612) oder ein Komplex von Feldern zu begehren, der in Weideland umgewandelt werden sollte (1614). Das Londoner Haus war 1616, als er Testament machte, vermietet. Zu all diesen Veränderungen in seinem Leben stimmt es, daß seine letzten Dramen in herzbewegende Bilder von Familienfrieden auslaufen, daß an Stelle geschminckter Stadtweiber jetzt natürliche und naturgewaltige Menschen, gelegentlich auch Kinder, eine große Rolle spielen und daß die Satire verehbt zu Märchenidyllen, in welchen Unglück und Unthaten nur wie ein böser Traum auftreten, um durch süße Wehmut schließlich zu doppelt erquicklicher Versöhnung überzuleiten. Wir erhalten jetzt lauter Stücke mit gutem Ausgang; die Leidenschaften der Tragödien zittern häufig darin nach, aber immer so, daß sie sich in Harmonie auflösen; die Hauptpersonen, auch wenn sie vorübergehend irren, sind im Grunde wohlmeinend und edel, viele sogar Muster von Vollkommenheit; die Welt erscheint zuerst stürmischer, am Schluß aber noch sonniger als in den Jugendkomödien. Allerdings mahnen uns Wunder und Weissagungen häufig genug, daß wir nicht mehr in der wirklichen Welt sind; auf die Perioden der Ernüchterung und Bitterkeit folgt ein Spiel mit der schönen Illusion; es ist nicht, als ob der Dichter den alten Glauben an die Menschheit wiederfände, sondern als erhöbe sich ein erdenmüder Geist mit unbeugbaren Phantasieschwingen in Wolkenhöhen.

Ein „neues Spiel“ lockte 1609 die Londoner Scharenweis in den Globus, wurde auch in demselben Jahre noch gedruckt und 1611 bereits zum zweiten Male: „Perikles“. Nach diesem Muster sind die Romanzen Shaksperes gebaut, so daß man vermuten kann, er habe, wie schon öfters, eine Theatermode genützt, um sein Eigenempfinden auszudrücken. Zwar ist auf dem Titelblatt jener Perikles-Ausgaben Shakspeare selbst als Verfasser genannt. Aber eine solche Angabe war häufig, wie schon bemerkt, eine bloße Geschäftsfinte, und sie wird im vorliegenden Falle besonders nachdrücklich durch das Zeugniß der Folio widerlegt. Denn einer der Verleger der Folio, Blount, hatte schon vorher (1608) das Verlagsrecht von „Perikles“ erworben, wie aus den Buchhändlerregistern hervorgeht, und machte doch für die Gesamtausgabe in der ersten und zweiten Auflage davon keinen Gebrauch; erst in den dritten Abdruck (1664) ist das Drama mit einem Schwall ähnlich schlecht beglaubigter Erzeugnisse hineingeschlüpft. Daß Shakspeare als Hausdichter des Globus Einzelheiten nachgebessert, ist möglich, aber nur eine Vermutung. Das Neuartige dieser „Romanze“, wie die Gattung bei den Engländern heißt, besteht in einer überraschenden Reihenfolge von sinn- und gefühlberückenden Situationen, in einer kühnen Hintansetzung der Wahrscheinlichkeit, um destomehr durch Scenerie, Magic und Symbolik zu wirken, kurz in einer Verbindung der Komödie mit der besonders von Ben Jonson ausgebildeten Maske. Prinz Perikles von Thyruß — ebenso gut könnte der Held Apollonius von Thyruß heißen, denn dieser antike Roman liegt zu Grunde, hauptsächlich in der mittenglischen Umdichtung des Gower — wirbt um die Tochter des Königs Antiochus, die mit ihrem Vater in verbrecherischem Umgang lebt. Antiochus giebt daher jedem ihrer Freier ein Rätsel auf und nimmt ihnen, wenn sie es nicht lösen können, das Leben. Perikles erfährt durch dies Rätsel den Sachverhalt,

flieht, glaubt sich als Mitwiffer von einer steten heimlichen Verfolgung bedroht, verläßt auch das eigene Reich und wird zum Überfluß durch einen Sturm elend und allein an eine fremde Küste geworfen. Jetzt, im äußersten Unglück, wendet sich sein Geschick. Die Königstochter des fremden Landes schenkt ihm ihr Herz; unter dem Beifall ihrer redlichen Eltern wird er ihr Gatte: frohen Mutes segelt er mit ihr in sein Reich zurück, denn inzwischen ist das Feuer des Himmels auf Antiochus gefallen. Voll, wie früher seine Trübsal, ist jetzt sein Glück, und schon winken ihm Vaterfreuden. Da wiederholen sich Sturm und Prüfung. Die Frau stirbt ihm, indem sie einem Töchterchen das Leben schenkt, und wird — die Scene spielt auf einem Schiff bei heftigem Sturm — in einem Bleisarg den Wogen überlassen. Die neugeborene Marina giebt man in der nächsten Küstenstadt einem fremden Elternpaar in die Pflege, und dieses bedroht sie, nachdem sie kaum herangewachsen ist, mit dem Tode; rechtzeitig rauben sie Piraten und verkaufen sie nach Mytilene in ein schlechtes Haus. Schwerer als jemals ist nach solchem Doppelverlust das Leid des vereinsamten Perikles; Jahre lang läßt er sich das Haar nicht scheeren; seit Monaten hat er mit niemand mehr gesprochen. Und jetzt zerreißen plötzlich wieder alle Wolken. Marina hat ihre Tugend gerettet und obendrein die Liebe des Regenten von Mytilene gewonnen. Ihre Mutter ist im Bleisarge in die Hände eines weisen Arztes geraten, durch ihn aus dem Scheintod erweckt worden, in Mytilene in ein Nonnenkloster der Diana getreten und erfährt endlich durch die Göttin Diana selbst, wo sie den totgeglaubten Gatten zu suchen hat. Schließlich sieht der gerührte Zuschauer vier beglückte Menschen sich in den Armen liegen. Der Ausgang erinnert an die „Komödie der Irrungen“; aber wie anders sind die vorausgehenden Verwicklungen! Statt der komischen Verwechslung einiger Gesichter haben wir hier einen ergreifenden Wechsel von

höchster Borne und tiefster Wehmut; statt der witzig ver-
schlungenen Fabel eine Kette von Mirakeln. Nonnenkloster
und Diana, Griechenland und Gower sind mit offenkundiger
Absichtlichkeit zusammengemengt; ein paar Minuten, und wir
sind auf dem entgegengesetzten Ufer des Mittelmeers; ein paar
Verse, und das Wickelkind Marina ist achtzehn Jahre alt;
was für die bühnische Darstellung zu wenig Reiz hatte, wird
in Prologen, die der heimische Gewährsmann Gower vor
jedem Akte zu sprechen hat, erzählt. Eine glänzende und fein
abgestimmte Phantastik nimmt den Zuschauer traumhaft ge-
fangen, und schließlich setzt uns der Dichter noch auseinan-
der, wie wohlgeordnet diese Zauberwelt sei, in welcher der
lästerhafte Antiochus bestraft, die Tugend aber belohnt wird.

Drei Stücke von Shakspeare folgen diesem Vorbild und
sind als eigentliche Romanzen zu bezeichnen. „Cymbeline“
wird zuerst vom Astronomen Dr. Simon Forman er-
wähnt, in einem Notizbuch über seine Theaterbesuche in den
Jahren 1610—11. Das „Wintermärchen“ sah Forman im
Globus am 15. Mai 1611, und viel früher wird es Shak-
speare auch nicht gedichtet haben, denn eine Bemerkung über
Königsmörder und deren sichere Bestrafung wurde wohl
durch das Attentat des Ravallac auf Heinrich IV. am 14. Mai
1610 veranlaßt. Der „Sturm“ setzt eine Schrift von G. So-
mers: „Schiffbruch an den Bermudas-Inseln“ 1610 — der
Schiffbruch selbst hatte 1609 stattgefunden — als Quelle voraus
und wurde 1613 vor der Prinzessin Elisabeth und ihrem
Gemahl, dem Pfalzgrafen, in Whitehall gespielt, zusammen
mit dem „Wintermärchen“, „Othello“, „Julius Cäsar“ und
anderen Stücken, die bereits zum Repertoire der „Königs-
diener“ gehörten. An diese Romanzen schloß sich endlich
eine in verwandtem Ton gehaltene Historie an, „Hein-
rich VIII.“, die unter dem Titel „Alles ist wahr“ am
29. Juni 1613 zur ersten Aufführung gelangte, wobei das
Globustheater durch Unvorsichtigkeit beim Pöllern in Flam-

men aufging. Daß diese Reihenfolge die streng chronologische ist, läßt sich nicht verbürgen; nur das ist ziemlich sicher, daß sich Shakespeares Gestaltungskraft zuletzt mit dem Vater, dem Ursprung und Taufvater der Königin Elisabeth beschäftigt hat.

„All is outward sorrow“ heißt es zu Anfang von „Cymbeline“, wie um uns auf Schrecken vorzubereiten, die eigentlich nicht schädigen. Eine Stiefmutter aus dem Kindermärchen hat die erste von den bösen Rollen. Sie heßt ihren Gemahl Cymbeline, den Brittenkönig einer grauen Vorzeit, gegen seine Tochter erster Ehe, gegen die edle Imogen; denn diese hat sich heimlich mit dem braven Posthumus vermählt, während die Königin sie für ihren Sohn erster Ehe, für den rohen Cloten, bestimmt hatte. Sie bewirkt die Verbannung des Posthumus und sucht Imogen zu vergiften. — Die zweite Verbrecherrolle hat Iachimo, ein frivoler Kamerad des Posthumus. Er wettet mit dem unglücklichen Verbannten, daß er ihm Imogen abgewinnen könne. Er versucht jedes Mittel, ihm die treue Gemahlin wirklich zu verführen. Schmählich abgewiesen, läßt er sich in einer Kiste in ihr Schlafgemach schmuggeln und verschafft sich Scheinbeweise ihrer Untreue, sodaß Posthumus, leichtgläubig wie die Eheherren in den Volksbüchern, sofort einen vertrauten Diener zu ihrer Ermordung ausendet. — Der dritte Übelthäter ist Cloten: er will sich Imogen mit Gewalt zu Willen machen, und da sie der Diener des Posthumus eben in die Wildnis weggeführt hat, folgt er ihr in den Kleidern ihres Gatten, von den niedrigsten Absichten erfüllt, ein Lump von einem Prinzen, wie schon sein Name verrät. — Aber gerade das Übertriebene in all diesen Nachstellungen bewahrt uns von vornherein vor wirklicher Angst. In der That ist das Gift, welches die Königin von einem Arzte für Imogen erhält, nur ein Betäubungsmittel. Der Diener des Posthumus bringt Imogen nicht um, sondern nur aus dem Bereich ihrer Feinde

in die Wildniß, nachdem er sie noch zu größerer Sicherheit in Mannskleider gehüllt hat. Cloten, der sie hier überfallen will, erliegt rechtzeitig dem Schwert eines Waldmenschen, des jungen Guiderius. Schon glauben wir aufatmen zu dürfen — da legt sich neue Gefahr über das Liebespaar und das ganze Land. Die Römer, gereizt, weil Cymbeline den Tribut verweigert, überziehen Britannien mit Heeresmacht und nehmen gerade in siegreicher Schlacht den König gefangen, als die Waldmenschen Guiderius und Arviragus dazwischen springen, ihn befreien, die Schlacht ihm gewinnen und sich überdies als seine verloren geglaubten Söhne herausstellen. Auch Posthumus, der sich lebensmüde dem Römerheere angeschlossen hatte und so nach Britannien zurückgeführt wurde, hilft dabei mit, giebt sich aber bei den Britten doch für einen Römer aus, um als Gefangener dem ersuchten Tode zu verfallen: am nächsten Tage soll er hingerichtet werden; aber Jupiter selbst erscheint ihm im Traum, tröstet ihn und bereitet ihn nicht bloß auf die Rettung seines Lebens, sondern auch auf das Wiederfinden der Gattin vor, mit Gottesworten, in denen sich der symbolische Kern des Ganzen ausdrückt:

Laßt euch von irdischer Gefahr nicht drücken —
Ich prüfe, wen zumeist ich liebe, daß
Er mein Geschenk, das späte, mehr genieße.
Gieb dich zufrieden.

Die höchste Not ist hiermit das Mittel geworden, um die Königsfamilie von schlechten Mitgliedern zu säubern, mit tüchtigen zu bereichern und auf das schönste zu beglücken. Der Mund des heidnischen Gottes lehrt uns darin das Walten einer himmlischen Vorsehung erkennen. Thätig eingreifen aber sehen wir nicht eine übersinnliche Macht, sondern die Natur und zwar in einer Weise, welche für Shakespeares Erziehungsgrundsätze charakteristisch ist. Die beiden Söhne des Cymbeline, welche den Vater aus den Händen der Römer herauszuhauen, sind nämlich deshalb so tüchtig geworden, weil

sie nicht am Hofe aufwuchsen, wie Cloten, welchen die Schmeicheleien der Höflinge vor unsern Augen eingebildet, dumm und schlecht machen; sondern weil sie von Belisarius, einem durch königlichen Undank gekränkten Edlen, schon als Kinder entführt und in freier Natur aufgebracht wurden. Da finden wir die Jünglinge in einer Bergeshöhle leben, deren niedriges Dach sie jeden schönen Tag in den Wald hinausstreift, und deren niedriges Thor sie jeden Morgen, wenn sie hinaus-treten, zwingt, sich in Ehrfurcht vor dem Himmel zu beugen. Mit hurtigen Beinen steigen sie auf die Höhen, von wo sich der Mensch im Thale klein ausnimmt wie eine Krähe; lernt dabei, sagt ihr weiser Erzieher Belisarius, daß es der Standpunkt ist, der verkleinert oder vergrößert, und erwägt, was ich euch von Höfen und Fürsten erzählt habe!

So zu denken,

Schafft uns Gewinn von allem, was wir sehen,
 Und uns zum Troste, finden wir den Käfer
 Mit seinen Schuppenflügeln oft geschützter
 Als den beschwingten Adler. O, dies Leben
 Ist herrlicher als dienen und geschmäh't sein,
 Einträglich als nichtsthun für ein Trinkgeld,
 Stolzer als rauschen in geborgter Seide. (A. III Sc. 3.)

Bescheiden, geübt in Jagd und Spiel, gesund und abgehärtet, entwickeln so Guiderius und Arviragus in sich das königliche Wesen, das ihnen angeboren ist, ohne daß sie es wissen. Bartsühlend nehmen sie die schüchterne Imogen auf, die sich in Manneskleidern zu ihrer Höhle verirrt hat, und stolz erschlägt der eine von ihnen den anmaßenden Cloten, der ihr gefolgt war. Das Gefühl der Kraft drängt sie zur Einmischung in die Schlacht, und da geben sie der Sache die entscheidende Wendung zum Glück. Auch in „Wie es euch gefällt“ war die Natur als aufrichtig, obwohl oft unfreundlich, dem falschen Hofstreiben gegenüber gestellt worden; hier aber schildert sie Shakspeare als Ketterin.

Die Quellenfrage ist bei diesem Drama besonders miß-

lich. Aus Boccaccio stammt die Liebesgeschichte, aber nicht direkt, sondern durch eine französische Umdichtung, die verloren ist. Holinsheds Chronik bot den Namen des Brittenkönigs Cymbeline und die Entscheidung einer Schlacht durch plötzlich hervorspringende Outlaws. Shakspeare hat vielleicht nur eine ältere englische Dramatisierung neu bearbeitet. Die Erziehung in der Wildnis aber lehnt sich so eng an ein Kapitel in Lillys Roman „Euphues“ an, daß eine Zwischenstufe nicht wahrscheinlich ist; dieser Teil ist am sichersten als Shakspeares eigene Zuthat anzusehen, und das läßt den Gedanken, der daran hängt, um so eher als seine persönliche Überzeugung erscheinen.

„Cymbeline“ hatte für die Verderbnis bei Hofe — in der Hamlet-Periode so tragisch erfaßt — eine Heilung gezeigt, wenn auch auf dem phantastischen Wege einer Robinsonade; im Ernste kann man die Thronfolger doch nicht im Wald aufwachsen lassen; es ist eben nur eine Märchenlösung. Ein anderes Motiv, auf dem eine von Shakspeares Haupttragödien beruhte, klingt harmonisch aus im „Wintermärchen“.

Eifersüchtiger als Othello ist hier der König Leontes von Sizilien. Der Böhmenkönig, der schon lange als Gastfreund bei ihm gewohnt hat, wird durch die freundlich bittende Gemahlin des Leontes, Hermione, nochmals bewogen, seine Abreise zu verschieben. Darob überläßt sich Leontes dem schlimmsten Verdachte, stellt dem arglosen Freunde mit Gift nach, wirft Hermione in den Kerker und befiehlt, das Mädchen, das sie dort gebiert, als Bastard auszusetzen. Nur an den Göttern findet der Wüterich noch eine Schranke: sie greifen nicht bloß mit geheimer Fügung und visionärer Offenbarung ein, wie in „Cymbeline“, sondern mit Drakelspruch, Blitz und Donner, um die Unschuld Hermiones an den Tag zu bringen; zugleich lassen sie das einzige Söhnchen des Leontes plötzlich sterben. Jetzt ist Leontes ein

gebrochener Mann. Hermione hat man ihm tot gemeldet. Perdita ist in die Wildniß getragen und für ihn, wie schon ihr Name sagt, verloren. Einsam steht er da, kummervoller noch als Perikles, denn er selbst hat sich der Familie beraubt.

Aber eitel, wie anfangs seine Leidenschaft, ist später sein Leid. Er ahnt nicht, daß seine Frau noch lebt, ganz in der Nähe, behütet von einer treuen Dienerin, die auch ihn pflegt; sowie daß Perdita im benachbarten Böhmen von einem Schäfer aufgenommen wurde und als dessen vermeintliche Tochter in natürlicher Bescheidenheit heranwächst, all ihre Umgebung an äußerem und innerem Adel überstrahlend. Sechzehn Jahre ziehen ins Land — „Zeit“ verkündet es in einem Prolog, der die zweite Hälfte des Dramas einbegleitet —, da verliert Florizel, der Prinz des Böhmenkönigs, sein Herz an die Schäferin: wären die beiden Könige Freunde geblieben, sie hätten es nicht so günstig lenken können, wie es durch das Unglück ihrer Entzweiung geschieht. Jetzt gerät der Böhme in Zorn, daß er seinen Thronfolger in ein Bauernmädchen vergafft sieht, und das Liebespaar, vor ihm fliehend, findet bei dem inzwischen geläuterten Sizilier, bei Leontes, ein Asyl; zum zweiten Male werden Unschuldige verstoßen, und abermals ist dies der Anlaß zu erhöhtem Glück. Bald entdeckt nämlich Leontes, daß ihm in Perdita die verlorene Tochter und in Florizel ein Ersatz für das verstorbene Söhnchen ins Haus gekommen sind. Als ihr Beschützer reicht er frohen Herzens dem sie verfolgenden Böhmenkönig die Freundeshand. Auch die totgeglaubte Hermione wird ihm von der treuen Dienerin wieder vorgeführt, zunächst als Statue, welche alle Sehnsucht in ihm entfesselt, aber unter den Klängen beseligender Musik schöpft das Marmorbild Atem, schlägt die Augen auf, rührt die Glieder und wandelt vom Piedestal herab dem Neigen entgegen. Wie viel feiner als im „Perikles“, an den dieser zweite Teil, namentlich die Wiederbelebung der

Gattin, stark erinnert, greifen hier die Ereignisse in einander! Ein Wintermärchen hatte das Söhnchen des Leontes einmal erzählen wollen, ein recht schauriges von Kirchhof und Geistern, bei dem man sich im warmen Heim desto behaglicher fühlt; und so macht uns das Drama in Schmerzen phantastischer Art erzittern, die doch nur da sind, um erhöhte Freuden anzubahnen.

Als Quelle benützte Shakspeare eine Novelle von einem Manne, der ihn einst in kritischer Zeit rücksichtslos angegriffen hatte: Greene's „Pandoſto“, was sich wie ein Palmenzweig auf dem Grabe des unglücklichen Gegners ansnimmt. Greene hatte den Hauptton auf die Liebesreden zwischen dem verkleideten Prinzen und der königlichen Schäferin gelegt. Shakspeare wich dieser pastoralen Mode aus und gefiel sich dafür in heiterer Ausmalung eines realen Dorflebens, wie es ja dem Stratford'ser Gutsbesitzer nahe lag. Er erfand das Schaffschurfsfest als Gelegenheit für die Liebenden, sich ihre Neigung zu gestehen. Er gab dem Vater Schäfer einen gutmütigen Bauernstolz; „Tochter, mach' es meinen Gästen gut“, ruft der Alte beim Feste, und zu dem angehenden Schwiegersohn, in dem er nichts weniger als einen Prinzen vermutet, sagt er: „Florizel, ich gebe meinem Mäd'el leicht soviel mit, als Du hast“. Die Harmlosigkeit der Landlente wird noch deutlicher durch den Balladen- und Bänderhändler Antolykus, einen Gaukler und Taschendieb, den ebenfalls erst Shakspeare einführte. Dieser fackt zuerst den Schäfersohn aus, der für seine „Schwester“ Perdita das Gewürz zum Festkuchen aus der Stadt holen soll; dann die Dorfsburſchen mit seinem Kram; endlich den Vater Schäfer, der wegen der Liebſchaft seiner Tochter mit dem Prinzen an den Hof citirt wird: ihm schildert Antolykus, als Hölſing verkleidet, seine Protektion bei den höchsten Herrschaften als höchst nötig und wertvoll und nimmt dem erschreckten Bauer dafür viel Geld ab. Kommen endlich, nach geklärter Sach-

lage, die beiden Schäfer mit Ehren an den Hof, als neugeschaffene Ritter, so treten sie einander auf die langen Mäntel — so wenig verstehen sich diese Naturmenschen auf das Großthun. Neben solchen aus dem Leben geschöpften Zuthaten begegnen aber auch andere, die dem ohnehin wunderhaften Novellenstoff fast eine traumhafte Färbung geben. Den Mann, der die kleine Perdita in die Wildnis trägt, frißt der Bär. Böhmen liegt nicht bloß am Meere, wie bei Greene, sondern grenzt an Sizilien, was bei der guten Kenntniß, welche Shakspeare sonst von Italien verrät, gewiß eine absichtliche Verschiebung war. Giulio Romano, der berühmte Maler, wird als Bildhauer bezeichnet, der die Statue der Hermione modelliert habe. Daß die Statue lebt, wird von den Anwesenden geraume Zeit gar nicht erkannt, u. dgl. Ben Jonson hat sich noch zu Shakspeare's Lebzeiten über einige dieser vermeintlichen Schnitzer öffentlich aufgehalten, die doch jederzeit leicht durch Veränderung einiger Namen auszumergen gewesen wären, wenn Shakspeare sich bloß versehen hätte, wenn er uns nicht in eine Welt für sich hätte versetzen wollen, die zwar mit dem Schein von Wirklichkeit ausgestattet, aber nicht die wirkliche, die bekannte und prosaische ist. Die reinste Poesie ist das Märchen; nichts begreiflicher, als daß Shakspeare gegen Ende seiner Laufbahn mit besonderer, ja demonstrativer Vorliebe diese Gattung pflegte.

Im „Sturm“ führt uns Shakspeare vollends in eine Zauberregion. Prospero ist ein Magier, richtiger ein Fürst der Natur, der, vom eigenen Bruder aus seinem Herzogtum Mailand vertrieben, mit seinem Töchterchen auf eine fernabgelegene Insel sich zurückgezogen und durch das Studium eine neue Herrschaft im Reiche der Elemente gewonnen hat. Willig gehorcht ihm Ariel, ein freundlicher Geist der Lüfte, obwohl kein Engel, denn manchmal bedarf er der ersten Mahnung, um nicht in Undank — für Shakspeare das ver-

häßteste Laster — zu verfallen. Widerwillig gehorcht ihm Caliban, ein auf der Erde kriechendes Scheusal, halb Fisch und halb Mensch, sitten- und würdelos und nur mit scharfer Zucht bezähmbar, ein ins Groteske gesteigerter Therites und Cloten, am Schluß aber doch geneigt, Vernunft anzunehmen und „Gnade zu suchen“. Beide sind Phantome, und zugleich grenzt an beide die Menschheit: an Ariel die Tochter des Prospero, bedeutsam Miranda genannt und von ihrem weisen Vater, ohne jemals eines anderen Mannes Gesicht erblickt zu haben, in der großen Natur so rein erzogen wie die Pflegeföhne des Belisarins in „Cymbeline“; an Caliban aber streifen die Matrosen eines Schiffes, das der Sturm an der Insel zum Scheitern gebracht, niedrigkomische Gefellen mit Schnapsflaschen und halb Verbündete des revolutionären Ungetüms gegen Prospero. In diesen Kreis von extremen Wesen werden als mittlere Charaktere hereingezogen der Usurpatorbruder Prosperos, dessen Sohn Fernando und Gefolge; hereingezogen durch Sturm und Schiffbruch auf Prosperos Zaubergeheiß, damit der Thronräuber durch Ariels Schreckenserscheinung und Vorwürfe gebändigt werde, Fernando jedoch durch die liebevolle Erscheinung Mirandas. Wirklich empfindet der Unthäter Reue und Fernando schleppt sogar Holzblöcke für Prospero, um der Geliebten Ergebenheit zu beweisen, wobei Miranda Gelegenheit gewinnt, ihm durch Abnehmen der Last gleiche Hingebung zu zeigen. Wie Prospero selbst durch schweres Unglück zu höherem Glück gelangt ist, so führt er die ungerechten Besitzer seines Herzogtums durch Todesangst und Prüfung, ohne ihnen doch eigentlich weh zu thun — selbst der Untergang des Schiffes war nur ein Schein — zu Läuterung und Harmonie. Es war stets ein Lieblingsgedanke von Shakspeare, daß das Übel da ist, um zum Guten zu dienen; schon durch seinen Musterkönig Heinrich war sie deutlich ausgesprochen worden: „There is a soul of goodness in

things evil“, und Byron, der Sprößling einer antimonarchischen Zeit, hat nicht verfehlt, im „Cain“ gegen diesen Angelpunkt einer ihm innerlich widerstrebenden Weltanschauung mit direktem Hinweis zu protestieren; die beste Versinnlichung dieses Grundsatzes aber bieten die Romanzen.

Als Quelle benützte Shakspeare vermutlich eine verlorene Dichtung, aus der zugleich der Nürnberger Myrer († 1605) den Stoff zu seiner Komödie von der „Schönen Sidonie“ geschöpft hatte. Die meisten Personen, die Geschehnisse, selbst einzelne Wendungen des deutschen Dramatikers sehen den Shakspeare'schen überraschend ähnlich; doch hat er das Ganze zu roh zusammengefügt, als daß man ihm schlechtweg die Erfindung der Fabel zutrauen könnte. Manche Übereinstimmungen des Stoffes mit „Perikles“ — gleich z. B. das Motiv des Sturmes selbst — mögen Shakspeare zur Bearbeitung noch besonders angelockt haben. Reale Züge für die Ausmalung des Sturmes und der Insel hat er aus den zeitgenössischen Büchern über Seefahrten und Entdeckungen, in denen er offenbar sehr belesen war, entlehnt, namentlich aus den Erlebnissen einer Expedition nach den Bermudas-Inseln (1609), an der seine Gönner, die Grafen Southampton und Pembroke, beteiligt waren. Ferner hat er im Anschluß an einen von Montaignes Essays das Bild eines kommunistischen Naturzustandes eingefügt, von welchem damals angeichts so vieler neuentdeckter glücklicher Inseln mancher träumte: keine Obrigkeit, kein Besitz, Vertrag, Erbe oder Grenzpfahl, kein Schwert und keine Maschine, keine Beschäftigung, alle Männer müßig und die Weiber auch, doch unschuldig und rein und genährt von den freien Gaben der Erde. Ein Gefolgsmann des gestrandeten Königs entwirft diese Utopie, an der die Hauptsache wäre, daß niemand herrschen sollte außer er selbst; und damit wir ja nicht zweifeln, wie Shakspeare über ein derartiges goldenes Zeitalter urteilt, hat er seinen Spott sogleich dahinter gesetzt:

„Kein Heiraten, alle müßig — Dirnen und Lumpen“ (A. II Sc. 1 B. 166). Endlich steuerte Ariosto's „Rasender Roland“, übersezt 1591 von Harington, mystische Züge für Prospero bei und Ovid, übersezt von Golding, die Anregung zu der Rede, mit welcher Prospero gegen Ende von seinen Geistesunterthanen, den Elfen der Berge, Bäche und Seen, Abschied nimmt, um dann bedeutsam zu erklären:

Hier schwör' ich ab
Dem groben Zaubern; jezt noch himmlische
Musik, um derer Sinn zum Ziel zu lenken,
Die meine lustige Magik traf; dann brech' ich
Den Stab, begrab' ihn meilentief im Boden,
Und tiefer, als ein Sentslei je gesondet,
Will ich mein Buch ertränken. (A. V Sc. 1.)

Nicht ohne Wahrscheinlichkeit hat man diesen Worten zugleich eine autobiographische Deutung gegeben, als Abschied Shakespeares von der Bühne und ihren Phantasiegestalten, über die er bisher geherrscht hatte. Wie der Dichter zieht sich darauf Prospero in die Heimat zurück, „wo der Gedanken dritter stets mein Grab soll sein“. Auch ein Anschwellen des religiösen Tones ist zu beachten. Zu Anfang des Dramas weist Prospero und zu Ende Fernando auf eine göttliche, unsterbliche Vorsehung hin. Noch entschiedener klingt aus dem Epilog eine Frömmigkeit heraus, wie sie bisher trotz der Gepflogenheit Elisabethinischer Schauspieler, am Schluß für die Königin zu beten, nie so emphatisch vorgekommen war:

Jezt ist aus mein Zaubermasten,
Eigne Kraft muß mich erhalten, —
Und Verzweiflung ist mein Ende,
Wenn Gebet nicht Hilfe bringt,
Das ja so zum Himmel dringt,
Daß es Gnade selbst bezwingt,
Sündenfreiheit uns erringt.

Aus solcher Stimmung ist dann wohl „Heinrich VIII.“ erwachsen, ein Stück, welches nicht bloß religiös, sondern

konfessionell gefärbt ist und in der Verherrlichung der königlichen Reformatoren von England gipfelt: „Gottes Wort wird wahr erkannt“.

Bei keinem andern Drama hat man so kühn versucht, die Verfasserschaft Shaksperes teilweise zu bestreiten, ihm einen Mitarbeiter aufzubürden und dessen angebliches Eigentum bis auf Scene und Vers auszuscheiden, alles nur aus Gründen der dichterischen Form, ohne eine Spur von sachlichen Widersprüchen, noch weniger von äußeren Zeugnissen. Man kann Shakspeare in der Jugend keinen Partner nachweisen, und jetzt nach so reifem Schaffen wird er der Hilfe noch weniger bedurft haben. Die Handlung des Dramas ist für eine Historie einheitlich genug; hätte Shakspeare auch nur einen Teil geschrieben, muß ihm doch der Plan des Ganzen bekannt und genehm gewesen sein. Daß sich die Ansätze zu tragischer Leidenschaft, in den Königsdramen mit so furchtbarer Folgerichtigkeit durchgeführt, hier noch rechtzeitig in Behmut und Freuden auflösen, gehört zu den Annäherungen an den Ton der Romanzen, wie sie zu Ende dieser Periode nicht anders zu erwarten sind.

Ersprößlicher als die schwerlich mit Erfolg aufzuwerfende Frage nach der vollen Echtheit ist eine andere: wie sich nämlich das Drama zu der historischen Überlieferung verhält? Auf den ersten Blick wundert man sich, daß das Stück ursprünglich den Titel „Alles ist wahr“ führen konnte; so stark weicht es von der heutigen Geschichtsdarstellung ab. Man muß sich aber vergegenwärtigen, wie lebhaft die alten Geschichtschreiber in den Jahrzehnten der Reformation auf konservativer und auf protestantischer Seite mitgekämpft hatten, dort Cavendish mit der Lebensbeschreibung seines Patronen Wolsey, hier Fox mit dem ergreifenden, obwohl stark übertriebenen „Buch der Märtyrer“; wie dann die Chronisten der siegenden Partei, voran Holinshed, unter Elisabeths fünfundvierzigjähriger Regierung die Her-

kunst der Königin und das Thun ihres Vaters möglichst günstig ausmalen; und wie sich endlich unter dem Hause Stuart eine Neigung geltend machte, das Gute der Großvaterzeit auf beiden Seiten anzuerkennen. Cavendish, Fox und Holingshed zusammen waren Shaksperes Quellen; sie sind für die Mängel seiner Auffassung verantwortlich. Kritik hat er an seinen Gewährsmännern jetzt so wenig geübt wie vor zwanzig Jahren, aber auch die kühnen Zudichtungen, die er sich damals häufig erlaubte, fast unterlassen; im wesentlichen ist er nur insofern selbständig vorgegangen, als er möglichst viel versöhnliches Licht über alle Personen ausgegossen hat, mögen sie thatsächlich noch so heftig von politischen wie privaten Leidenschaften gehegt worden sein.

Im ersten Theil des Dramas steht Cardinal Wolsey, der Kanzler des Königs, im Vordergrund. Voll hochfahrenden Ehrgeizes bringt er den ihm feindlichen Herzog von Buckingham durch eine Hochverratsanklage auf das Schafott; aber Buckingham selbst erkennt die Gerechtigkeit des Urtheils an und vergleicht sein Schicksal mit dem seines aufständischen, hingerichteten Vaters in „Richard III.“ — wenigstens ein Faden sachlichen Zusammenhanges mit den früheren Historien. Ein Gerücht läßt dann Wolsey aus Bosheit gegen die Königin, die spanische Katharina, arbeiten und den König zur Ehescheidung stacheln; aber der König stellt ihm vor offenem Gerichte das Zeugnis aus, daß der Cardinal ihn vielmehr oft auf den Knien von solchen Gedanken abzubringen versuchte. Die Hab- und Prunksucht Wolseys wird breit aufgedeckt; sobald der König durch ein verwechseltes Papier — Geschichtszage oder bloße Fabel? — seine Reichtümer und Expreßungen erfährt, läßt er ihn, ärgerlich zugleich über den langsamen Betrieb der Ehescheidung, sofort fallen; aber der Gestürzte bekommt doch eine warme Grabrede, als ein gelehrter und freigebiger Mäcen der Wissenschaft, als ein Mann mit Gottesfurcht. Eine merkwürdige Nachsicht und

Milde des Urtheils verrät sich in dieser letzten Phase des großen Dramatikers, der einst mit so scharfer Menschenbeobachtung durch Hamlet erklärt hatte: „Behandle jedermann, wie er es verdient, und wer entkäme der Peitsche?“ Ausdrücklich mahnt er jetzt: „Der Menschen Laster schreiben wir in Stein, in Wasser ihre Tugend“. Ein warmer Schimmer legt sich, wie Abendröthe, vor seinem alternden Auge über die Welt und verklärt sie zu einer schönen Vision.

Um die Königin Katharina und Anna Boleyn dreht sich der zweite Teil. Nach Shakspeare dürfen wir glauben, der König habe wirklich zuerst Gewissensstrupel über die Gültigkeit seiner Ehe gehabt, weil Katharina die Witwe seines Bruders war. Eine lose Zunge wirft zwar hin, sein Gewissen sei eher einer andern Dame zu nahe getreten; aber Anna wird uns in einer eigenen Scene als ein Spiegel der Schönheit und Ehrenhaftigkeit vorgeführt; wäre sie nicht lutherisch, hätte vielleicht sogar der Cardinal das Einsehen, sie dem Könige zu gönnen. Um den Monarchen noch mehr zu entlasten, hat ihm Shakspeare viele Lobes- und Mitleids- worte für die bisherige Gattin in den Mund gelegt; er läßt ihn später zu der Verstoßenen senden, da sie krank liegt, und nach ihrem Befinden fragen; Katharina selber segnet ihn noch in der letzten Minute ihres Lebens, mit einer Resignation, von der die wirkliche Geschichte nichts weiß. Von ihrer Tochter Maria der Katholischen ist so gut wie keine Rede.

Der Hauptsprecher im dritten Teil ist Cranmer, der erste anglikanische Erzbischof, der Heinrichs Kirchenreform durchführte. Er hat zuerst vom König eine Prüfung auf Herz und Nieren zu bestehen, worin er sich im Gegensatz zu Wolfsey als die Demut und Ergebenheit selbst bewährt. Dann wird er belohnt, indem er Anna Boleyns neugeborne Tochter taufen darf, und so begeistert ihn der Anblick der kleinen Elisabeth, daß er, wie Simeon im Tempel, in eine

Weisagung ihrer langen, glorreichen Regierung ausbricht, wobei auch auf ihren Nachfolger, den regierenden James I., ein Huldigungsstrahl mit abfällt:

Wenn sie aus dieser dunkeln Daseinswolke
Der Himmel ruft, vererbe sich ihr Segen;
Aus heil'ger Asche ihrer Ehre steige
Ein Stern empor, so groß an Ruhm wie sie,
Und dauernd. Friede, Kraft, Schreck, Lieb' und Wahrheit,
Die Diener dieser Auserwählten, seien
Alsdann auch sein, wie Neben ihn unwachsend.
Wo immer helle Himmelssonne scheint,
Soll seines Namens Glanz und Größe sein
Und neue Völker schaffen; er soll blühen
Und wie die Bergesceder rings die Zweige
Nach allen Eben senken Sehen werden
Es unsre Kindeskinde und Gott danken.

Dem Königspreis der spanischen Dramatiker ist Shakspeare hier am nächsten gekommen. Der Ausblick auf Britanniens Weltreich und Amerika war ahnungsvoll; aber in England selbst wuchs unter den Stuarts rasch ein Geschlecht von ganz anderem Denken auf, und die politische Haltung Miltons, des Cromwell-Freundes, der bei Shaksperes Ableben acht Jahre zählte, steht zu der des Elisabethiners im denkbar schärfsten Gegensatz.

Das Ende.

*Quiet consummation have,
And renowned be thy grave.
Cymb. IV, 2, 280.*

Aus freiem Antrieb, in Jahren der Kraft und Gesundheit scheint Shakspeare die Feder niedergelegt und gesagt zu haben: genug. Auch nach dem Erscheinen von „Heinrich VIII.“, das für den Globus so verhängnisvoll wurde, finden

wir ihn wiederholt auf Reisen und in Geschäftsunternehmungen, die für seine Rüstigkeit zeugen; namentlich wurde in den Jahren 1614—15 die Einzäunung eines weiteren Felderkomplexes zu Weideland von ihm und einem andern Gutsbesitzer der Gegend betrieben und unterblieb nur, weil der Stratford Gemeinderat dagegen lebhaftere Vorstellungen erhob. Der Globus war schon 1614 wieder aufgebaut, schöner als zuvor, und ein Oxford Gelehrter versichert uns in Versen, die „Schauspieler des Königs“ hätten sich in den nächsten Jahren, da es ihrem Repertoire jetzt an guten Novitäten fehlte, durch Wiederholungen der Shakspereschen Stücke über Wasser gehalten: „By him the king's men live“. Im Buchhandel herrschte Nachfrage nach seinen Dramen und andern Dichtungen; „Richard II.“ wurde 1615, „Lucrezia“ 1616 neu gedruckt. Dennoch ist keine neue Scene, kein neuer Vers mehr von ihm erschienen, auch nicht nach seinem Tode aus dem Nachlaß. Auf die Riesenleistung von sechsunddreißig Dramen, voll Abwechslung und tief durchdacht, in wenig mehr als zwanzig Jahren geschrieben, folgte ein gründliches Rasten. Aus den letzten Stufen seiner Entwicklung gewinnt man den Eindruck, daß er, kaum fünfzig Jahre alt, zu einem inneren Abschluß gelangt war. Die Hand hätte noch schaffen können; aber die Garben waren gebunden, und eine mühsame Nachlese hat er verjähmt. Er wußte, wann aufhören.

Am 5. Februar 1616, „bei vollständigem Wohlbefinden und Gedächtnis“, machte Shakspeare mit Hilfe eines Rechtsbeistandes in der Grafschaftshauptstadt Warwick sein endgiltiges Testament. Es beginnt mit der frommen Formel, die damals bei solchen Dokumenten üblich war: „Ich empfehle meine Seele in die Hände Gottes, meines Schöpfers, in der Hoffnung und festen Zuversicht, einzig durch die Verdienste meines Erlösers Jesus Christus des ewigen Lebens teilhaftig zu werden; und meinen Leib der Erde, aus der er gemacht

ist.“ Dann verfügt der Dichter über seinen Besitz, unvorsichtig und auch human. Als Universalerben werden Dr. Hall und seine Frau Susanna, als die ältere Tochter des Erblassers, eingesetzt. Die jüngere Tochter, Judith, bekommt 150 Pfund, und zwar darf, wenn sie heiratet, ihr Mann über diesen Betrag nur gegen Gutschrift von Ländereien im gleichen Werte verfügen. Für den Fall, daß sich Enkel einstellen, wird dem ältesten von der älteren Tochter, oder sonst dem ältesten von der jüngeren Tochter, New Place zugesprochen, samt den zwei Häusern in Stratford und dem in London, sowie mit allen Scheunen, Ställen, Gärten, Aengern und liegenden Gütern, die Shakspeare in der Grafschaft Warwick sein nennt. Das aristokratische Bestreben, ein Stammhaus zu gründen, mag sich dabei mit einer klugen Fürsorge für die Gesamtfamilie und mit bäuerlichen Gepflogenheiten verbunden haben. Fehlen Enkel, so fällt New Place der bereits vor-
 handenen Enkelin des Dichters zu, der eben achtjährigen Elisabeth Hall, und jedenfalls soll sie das Silberzeug erhalten, mit Ausnahme einer vergoldeten Bowle für Judith. Unter den Legaten ist das bedeutendste für Mrs. Joan Hart aus-
 gesetzt, die, wie es scheint, von Shakspears Geschwistern allein noch lebte. Sie war mit einem Hutmacher verheiratet, der bald nach Abfassung des Testaments, noch eine Woche vor Shakspeare, starb, und hatte drei Knaben. Sie bekommt die Kleider ihres reichen Bruders, dazu 22 Pfund und das Recht, in jenem seiner Stratforder Häuser, das sie eben bewohnte, gegen eine geringe, fast nur nominelle Jahresrente weiter zu leben bis an ihr Ende. Auch jeder ihrer Söhne erhält 5 Pfund. Für die Armen von Stratford sind 10 Pfund ausgeworfen, für ein Puthenkind 1 Pfund, für einige befreundete Nachbarn der übliche Betrag zu Andenken-
 ringen. Einem Mitgliede der Familie Combe, mit der Shakspeare viel in Geschäftsverkehr gestanden, vermachte er sein Schwert.

Stammtafel von Shaksperes Familie.

Richard *Shakspeare* in Snitterfield,
Pächter der Familie Arden.

Thomas Shakspeare in Snitterfield,
lebte noch 1586.

John Shakspeare in Stratford, † 1601;
verm. 1557 mit Mary Arden (7. Tochter des
Robert Arden von Wilmeccote), † 1608.

Henry Shakspeare in Snitterfield, † 1596,
vielleicht Stammvater der heutigen, mit den
Nachkommen Talbot's verschwägerten Familie
Shakspeare.

Wilhelm,

Joan, Margaret,
geb. 1558, geb. 1564, † 1616;
† vor 1569. † 1563. verm. 1582 mit Anna Hathaway
(1556—1623).

Gilbert,
geb. 1566,
† wahr-
scheinlich
1612.

Joan,
geb. 1569, † 1646;
verm. c. 1599 mit Wilhelm *Hart*,
Hutmacher in Stratford
(† 1616).

Anne, Richard, Edmund,
geb. 1571, geb. 1573, geb. 1580,
† 1579. † 1613. † 1607.

Susanna, Hammet,
geb. 1583, † 1649;
verm. 1607 mit John *Hall*
(1575—1635).

Judith,
geb. 1585, † 1661;
verm. 1616 mit Thomas *Quincy*
(1589— nach 1632),
3. Sohn des Richard Quincy
(High Bailiff von Stratford
1601, † 1602).

Wilhelm, Mary, Thomas Hart, Michael Hart,
1600—1639, 1603--7. 1605—1661. 1608—18.

George Hart, 1636—1702, Schneider.

Elisabeth Hall,
geb. 1608, † 1669;
verm. a) 1626 mit Thomas *Nash*
(1593—1647),
ältester Sohn des
Anthony Nash von Welcomb,
Gentleman;

b) 1649
mit John *Bernard*
von Abington Manor,
1661 gerittet.

Shakspeare Hart, George Hart, 1676—1745.
1666—1747, George Hart, 1700—1778.
Spängler.

Thomas Hart, 1729—1793, Drechsler.

Wilhelm
Shakspeare Hart,
1695—1750. John Hart, 1753—1800, Thomas Hart,
Schreiner. 1764—1800,
Metzger.

Wilhelm Shakspeare Hart, 1778—1834.

Thomas Shakspeare Hart, 1803—1850.

George Hart, geb. 1842, lebte 1864 in Birmingham,
ist dann ausgewandert nach Australien.

Aber schon zwei Monate später, im März 1616, wurden an dem Testament einige Änderungen vorgenommen. Judith hatte sich inzwischen vermählt, mit dem Weinhändler Thomas Quiney in Stratford, dessen Vater Richard wir 1598 Shakspeare um Geld angehen fanden. Ihr Erbanteil erhielt daher die Bezeichnung Mitgift. Die Zahl der Andenkenringe ward vermehrt, namentlich um solche für den alten Gevatterzmann Saddler und die Schauspielerkollegen Burbadge, Heminge und Condell. Endlich wurde der Frau des Dichters das zweitbeste Bett samt Zubehör überwiesen. Diese nachträgliche Bestimmung ist oft als eine unfreundliche, ja ironische gedeutet worden. Aber der Witwe stand bereits durch das Gesetz von Shakspeare's väterlichem Erbe und freiem Grundbesitz der dritte Teil des Ruhgeseßes zu; die Vermutung, er habe die Mutter seiner Kinder noch vom Sterbebett aus mit einer obscönen Zurücksetzung mißhandelt, ist daher doppelt unberechtigt. Auch das hat Kopfschütteln erregt, daß er seine Frau nicht als Universalerin einsetzte, wie es die meisten seiner Theaterkollegen thaten. Allein man bedenke, daß sie nahezu sechzig Jahre zählte, daß Dr. Hall schon vor Jahren in die Geschäfte eingeweiht erschien, und daß er nach Shakspeare's Tode persönlich nach London zu gehen hatte, um das Testament samt Hausinventar in der Kanzlei des Erzbischofs von Canterbury vorzuweisen. Der Besitz war an zwei entlegenen Orten verteilt; die Verwaltung forderte einen tüchtigen Mann mit wirtschaftlichen Kenntnissen; es war daher ganz natürlich, daß Dr. Hall das Steuer des Familienschiffes übernahm. Und vielleicht ist das Geschenk des Bettes als ein Fingerzeig zu nehmen, daß die Frau sogar kränklich und auf häusliche Pflege angewiesen war.

Am 23. April desselben Jahres, entsprechend unserm 5. Mai, starb Shakspeare, nach einer Stratforder Tradition des siebzehnten Jahrhunderts an einem Fieber, das er sich beim Bechern mit den ihn besuchenden Dichtersfreunden Ben

Jonson und Drayton zuzog. England hat an solcher Krankheitsursache vielfach Anstoß genommen. Halliwell möchte das Fieber eher auf die Dünghaufen und feuchten Auen von Stratford zurückführen. Die Anekdote zeigt aber wenigstens, daß man dem Autor des Falstaff in seiner Heimatzegegend noch einen fröhlichen Lebensgenuß zumutete.

Als Zehntenpächter und hochangesehener Mann der Stadt fand er, wie später sein Schwiegersohn Hall, innerhalb der Pfarrkirche die Ruhestätte, freilich nicht in einer Gruft, sonder in bloßer Erde, sodaß von seiner irdischen Hülle allmählich wohl jede Spur verschwunden ist. Über ihn legte man einen Stein mit einer Inschrift, die jede Störung der Gebeine mit einem schweren Fluche belegt und bis heute gefruchtet hat. Wenige Jahre später fertigte ein Lokalkünstler das Denkmal an der Kirchenwand, welches ihn sinnend und schreibend darstellt und zu den ersten biographischen Aufzeichnungen Anlaß gab. (S. die Abbildung).

Die Vorsicht, mit welcher Shakspeare die Einheit und Erhaltung seines Grundbesizes in seiner Familie sichern wollte, wurde bald zu einem Beispiel für die Hinfälligkeit menschlicher Werke. Zuerst stellten sich wirklich Enkel ein; Mrs. Judith Quiney bekam drei Knaben nach einander; aber schon 1638 waren sie alle gestorben, der älteste kaum zwanzig Jahre alt. New Place fiel daher an Elisabeth, die das einzige Kind der Mrs. Susanna Hall blieb. Die Halls hielten ihr Erbe gut zusammen; obwohl Susanna, wie damals die meisten bürgerlichen Frauen, statt ihres Namens nur ein Handzeichen schrieb, war sie doch nach dem Zeugnis ihrer Grabinschrift „verständnis über ihr Geschlecht“ und scheint besonders die Geschäftstalente ihres Vaters überkommen zu haben. Elisabeth heiratete zuerst einen Mr. Nash, den Sohn eines in Shakspeare's Testament bedachten Nachbarn, und nach dessen Tod einen John Bernard, der von Karl II. nach der Restauration gerittet wurde. Vom Jahre 1661 ab

stand sie als der einzige Sproß da, in welchem der Dichter noch fortlebte. Als sie trotz zweimaliger Ehe 1669 kinderlos die Augen schloß, war seine Nachkommenschaft verschwunden. New Place wurde verkauft und gerade zur Zeit Garricks von einem ungebildeten, störrischen Eigentümer niedergedrückt. Nicht das stattliche Herrschaftsgebäude von „William Shakspeare, Gentleman“ ist erhalten, sondern nur das für heutige Begriffe sehr ärmliche Häuschen, in dem er geboren wurde. Nicht sein wohlversorgter Stamm pflanzte sich fort, sondern der seiner Schwester Joan Hart, deren Söhne seine Kleider auftrugen: ihre Nachkommen sind als Schneider, Schreiner, Drechsler u. dgl. in gerader Linie bis in unsere Zeit zu verfolgen. (S. die Stammtafel.)

Es scheint gutes Einvernehmen in Shakspeares Bereich geherrscht zu haben. Er selbst hat die Männer, mit denen er in wichtigerer Geschäftsbeziehung stand, noch in seinem letzten Willen als Freunde behandelt. Aus ihren Familien haben sich eine seiner Töchter und seine Enkelin den Gatten geholt. Als Judith Quiney den ersten Sohn bekam, ward ihm der Name des Großvaters gegeben. Die Witwe des Dichters, die bis zum Jahre der ersten Folioausgabe (1623) weiter lebte, mußte an seiner Seite bestattet werden, weil sie es ausdrücklich wünschte. Ihre Verwandten, die Hathaways, bekamen noch von Lady Elisabeth Bernard und von deren erstem Gatten Nash namhafte Legate. Dieser einträchtige Geist, der in der nächsten Umgebung des Dichters fortwirkte, ist unter den Zeugnissen für sein persönliches Wesen nicht das geringste.

Das Erscheinen der Folio veranlaßte eine Menge Lobgedichte, unter denen das von Ben Jonson nicht bloß das längste, sondern auch das sachlichste ist. Hier und noch mehr in einer spätern Prosacharakteristik („Timber“, 1641) mißchte er das Lob mit Ausstellungen und brachte sie gelegentlich sogar mit einem überlegenen Lächeln vor, so daß man sieht, der mit

Shakspere's Wirken genau vertraute Kamerad hätte auch ungünstigere Dinge, wenn sie vorhanden gewesen wären, nicht verschwiegen. Dieser sachkundige und kritische Zeuge ist am besten geeignet, die modernen Zweifel, ob denn auch wirklich die Shakspere'schen Dramen vom Schauspieler Shakspere geschrieben seien, zu entkräften; Zweifel, die lediglich auf einem Nichtwissen oder einem Verkennen der biographischen Thatfachen beruhen und über welche daher die vorliegende Schrift jedem Wahrheitsliebenden das Material zu einem eigenen Urtheil an die Hand geben will. Leider hören die wohlunterrichteten Berichterstatter mit Ben Jonson auf. Unter der Herrschaft der Puritaner wurden die Theater gesperrt; das unterbrach die mündliche Tradition in der Hauptstadt, während sie zu Stratford unter der Kurzlebigkeit der Shakspere'schen Nachkommen litt. Daß auch die Papiere Shakspere's zu Grunde gingen, ist bei den schrecklichen Feuersbrünsten, welche London damals verheerten, kein Wunder. So hatten nach der Restauration der Stuarts und der Theater die Anekdotenjäger freie Hand. Sie wollten über den Mann, dessen Dramen sofort wieder gespielt, beklatscht, bekrittelt, nachgeahmt und modernisiert wurden, dessen Bücher sich nach der verdrießlichen Ausgabe eines Predigers besser verkauften als die Bibel, dessen Ruhm in jedem Jahrzehnt von den Schriftstellern des Tages angefeindet und neu gesungen wurde, möglichst eigenartige Auskunft geben. Weil sie sich dabei auf ungenaue Gerüchte und eigene Kombinationen angewiesen sahen, umgaben sie das Bild Shakspere's mit Mythen, von denen es bis in die vierziger Jahre unseres Jahrhunderts fast ebenso verdunkelt wurde wie von der Zweifelsucht der Gegenwart.

Die Persönlichkeit Shakspere's in ihren wechselnden Phasen zu zeichnen habe ich mir zur Aufgabe gemacht, und der Apparat der litterarhistorischen Forschung, die Altersbestimmung der Dramen, die Quellenvergleichung, die Entwicklung

gewisser Figuren und Gedanken sollte nur aufgeboten werden, um jenem Hauptzwecke zu dienen. Die Dichtungsdokumente, wenn so ausgebeutet, können den Mangel an direkten Zeugnissen vielfach ersetzen. Die Biographie eines Dichters soll ja nicht bloß sein äußeres Thun aufhellen, sondern aus seinem Leben und Lernen zugleich sein Schaffen herauswachsen lassen, so daß wir seine Verse mit größerem Interesse, besserem Verständniß und einem warmen Anhauch der Empfindung lesen, aus der sie geflossen sind. Eine Geschichte seiner Kunst zu schreiben wäre ein eigenes, umfangreiches Thema, das ich nur gelegentlich streifen konnte; dergleichen sein Verhältnis zu den litterarischen Zeitgenossen. An eine Philosophie Shakespeeres, im systematischen Sinne des Wortes, glaube ich nicht. Und selbst wenn man sich auf seine Persönlichkeit beschränkt, ist es schwer, ein knapp zusammenfassendes Schlußurteil zu fällen, so mannigfaltig tritt sie uns in ihren verschiedenen Lebensperioden entgegen: wie viel Nachahmung und Originalität, praktische Rücksichten und ideale Gesichtspunkte, Heiterkeit und Schwermut, Satire und Milde, grausame Wildheit und versöhnliche Wehmut! Man thut vielleicht am besten, in erster Linie die Vielseitigkeit des Auges und Herzens zu betonen, welche ihm gestattete, in die Menschen seines Kreises, seiner Quellen und seiner Dichtungen sich lebendig hinein zu versetzen, gleichsam mit tausend Seelen zu schauen und zu fühlen. Dieser großartige Sinn für die Außenwelt aber hätte nur zu dem, was Jean Paul ein passives Genie nennt, ausgereicht, wäre er nicht mit einer Gestaltungskraft gepaart gewesen, die das Aufgenommene in freier, reichster Umbildung wieder nach außen zu kehren verstand. Die Renaissance gab ihm die Richtung auf die schöne Litteratur, hohe Gedanken, einen bereits wohl entwickelten kunstmäßigen Stil in englischer Sprache, die Form der regelmäßigen Tragödie und Komödie. Bei aller Hochschätzung der Alten, besonders der Römer, hat

er sich aber doch ein starkes Volksthum bewahrt; wie denn überhaupt erst das Rokoko in die pedantische Einseitigkeit verfiel, sich dem antiken Wesen ganz anpassen zu wollen, auf Kosten des angestammten. Er ist voll heimischer Balladen, Lieder und Fabeln. Der Bau seiner Dramen zeigt eine glückliche Mischung von klassischen und heimischen Elementen, und letztere haben in den Historien sogar die Oberherrschaft. In Bezug auf Empfinden sind ihm der patriotische Nationalstolz, die konservative Pietät und die freie Natürlichkeit eigen, die den Engländer gewöhnlich auszeichnen, wenn er sich auch vom heutigen Engländer wesentlich dadurch unterscheidet, daß er noch nicht unter den Einflüssen des Puritanertums herangewachsen war.



Wichtigere Bücher zum Studium Shafspere's.

Ausgaben. Zum Lesen empfiehlt sich ein möglichst handlicher Abdruck des einfachen Textes, z. B. der in der Tauchnitz-Sammlung. Wer aber mit wissenschaftlicher Zuverlässigkeit zu Werke gehen will, greift am besten zu *Staunton's* Faksimile der Folio (London 1864) und zu *Griggs'* photo-lithographischen Nachbildungen der Quartos (London, seit 1881). Die verschiedenen Fassungen und Lesarten treten hier deutlicher hervor als im „Cambridge Sh.“ (Cambridge 1863, 2. Aufl. 1891—93). Auch *H. Furness* im „Variorum Sh.“ (Philadelphia, seit 1871, umfaßt bisher *Romeo, Othello, Kaufmann, Hamlet, Macbeth, Lear, Wie es euch gefällt, Sturm*) giebt die Varianten, obwohl er hauptsächlich bestrebt ist, zu jedem Drama das Wichtigste aus den Erklärungs- und Beurteilungsschriften mitzuteilen. Die Quartos und die erste Folio machen die gesamte Grundlage des Textes aus; die zweite Folio ist einfach aus der ersten, die dritte aus der zweiten geschlossen u. s. w., mit allen alten und immer neu zunehmenden Fehlern. — Einen eklektisch gereinigten Text stellte *N. Delius* her (Eisberfeld 1854—60, 6. Aufl. 1881); *Furnivall* ließ ihn als „Leopold Sh.“ nachdrucken, indem er die Stücke nach ihrer mutmaßlichen Entstehungszeit ordnete. Bei *Delius* sind auch Einleitungen — besonders über die Quellen — und ein Kommentar beigelegt; dergleichen in dem von *W. Clark* und *W. A. Wright* redigierten „Clarendon press Sh.“ (Oxford, seit 1876) und in dem von *C. H. Herford* begonnenen „Warwick Sh.“ (London 1893), der in hübscher Weise zu einem tieferen Verständnis von Shafspere's Kunst anleitet.

Sprache. Ein vorzügliches und vollständiges „Sh. Lexicon“ besitzen wir von *Alexander Schmidt* (Berlin 1874, 2. Aufl. 1886); es vermag *Clarke's* „Concordance to Sh.“ (London 1864) und *Mrs. Furness'* „Conc. to Sh.'s poems“ (Philadelphia 1872) zu ersetzen. Nur die schwierigeren Wörter sind behandelt in *A. Dyce's*

„Glossary“ (London 1880) und in *Ch. Mackay's* „Glossary of obscure words and phrases“ (London 1887). Über syntaktische Verlegenheiten hilft noch immer *E. Abbott's* „Sh. grammar“ (London 1878) am besten hinweg, ergänzt von *L. Kellner's* „Historical outlines of English syntax“ (London 1892). Dagegen sind Abbotts metrische Darlegungen überholt von *G. König*, „Der Vers in Sh.'s Dramen“ (Straßburg 1888). Wer sich dafür interessiert, wie Shakspeare sein Englisch aussprach, findet breite Belehrung in *A. Ellis'* „Early English pronunciation“ 3. Teil (London 1871). Ein zusammenfassendes Buch über Shakspeare's Rhetorik und innere Sprache fehlt.

Übersetzungen. Nachdem die ersten Versuche, Shakspeare zu verdeutschern, mißlungen waren, lieferten *A. W. Schlegel* und *Tieck* eine Aneignung, welche zwar etwas frei, aber so glücklich geprägt ist, daß sie die Geltung eines heimischen Klassikers behauptet (Berlin, 1797—1810 u. ö., vgl. Bernays' „Entstehungsgeschichte des Schlegel'schen Sh.“, Leipzig 1872; nachgebeßerte Ausgaben von Ulrici, von Bernays, von M. Koch). Deutlicher fühlt man oft das Original durch in der ebenfalls vorzüglichen Übersetzung von *Bodenstedt*, *Freiligrath*, *Gildemeister*, *Heyse*, *Kurz*, *Wilbrandt* u. a. (Leipzig 1867—8). Anregender als ein Kommentar wirkt es, beim Lesen des Originals diese zwei besten Übertragungen mit zu vergleichen. — Für die Sonette scheint mir *Gildemeister* den besten deutschen Ausdruck gefunden zu haben (Leipzig 1871).

Aufnahme in Deutschland. Zuerst wurden uns die Werke Shakspeare's durch englische Komödianten nahe gebracht, allerdings in roher Umformung; vgl. *A. Cohn*, „Sh. in Germany“ (London 1865), *J. Meissner*, „Die englischen Komödianten in Osterreich“ (Wien 1884) und *W. Creizenach*, „Schauspiele der engl. Kom.“ (in Kürschner's deutscher National-Litteratur, Bd. 23). Seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bemühten sich viele Gebildete, ihn nicht bloß zu übersetzen, sondern auch für unsere Bühne zu verwerten; vgl. *R. Genée*, „Geschichte der Sh. Dramen in Deutschland“ (1870). Die Aufsätze über Shakspeare, welche damals erschienen, sind schon in *Kobersteins* „Vermischten Aufsätzen“ S. 163—221 ziemlich gut verzeichnet. Wenn sich dann unsere Landsleute in diesem Jahrhundert auch an seiner wissenschaftlichen Erforschung rasch und kräftig beteiligten, ist dies wesentlich ein Verdienst der Romantiker:

vgl. „Die deutschen Universitäten“, Kapitel: Englische Philologie (Berlin 1893).

Quellen. Daß Shakspeare nicht wie ein Gelehrter aus Plutarch und Homer selbst schöpfte, sondern aus Überetzungen, hat zuerst *Farmer* in einem noch heute lesenswerten „Essay on the learning of Sh.“ (Cambridge 1766) nachgewiesen. Als Resultat vieler weiterer Forschungen stellte *K. Simrock* die „Quellen des Sh. in Novellen, Märchen und Sagen“ zusammen (Bonn, 2. Aufl. mit Sagenvergleichen 1872.) In englischer Sprache und vollständiger, obwohl namentlich noch mit Ausschluß der Chroniken, sind sie mitgeteilt in *J. P. Collier's* „Sh. Library“ (London, 2. verb. Aufl. von *Hazlitt* 1875). Eine Vergleichung der Historien mit den Chroniken *Holinsheds* und *Halls* hat, wenigstens in den Umrissen, *Courtenay* angestellt (Commentaries, London 1840). Winder wichtig sind „Sh.s jestbooks“, herausgegeben von *Hazlitt* (London 1864).

Vorgänger. Das grundlegende Werk für das englische Drama und Theater vor Shakspeare ist *J. P. Collier's* „History of English dramatic poetry“ (London 1831, 2. Aufl. von *Hazlitt* 1879). Auf ihm fußen der eigenartige *Klein* (Geschichte des engl. Dramas, Leipzig 1876), der übersichtliche *A. W. Ward* (English dramatic literature, London 1875), der feinsinnige *Jusserand* (Théâtre en Angleterre, Paris 1878); auch der entbehrlichere *Symonds* (Sh.s predecessors, London 1884); endlich der eifrige Kompilator *H. Morley* (English writers, besonders Bd. X, London 1893). Welch reiches Material vorhanden ist, zeigt *W. C. Hazlitt's* „Manual for the collector and amateur of old English plays“ (London 1892). Wertvoll ist *Fleay's* „Chronicle of the English drama 1559–1642“, aber wegen seiner vielen Kühn vorgetragenen Hypothesen mit Vorsicht zu benützen (London 1891). — Im Einzelnen ist über die alten Bibel- und Legendenstücke zu vergleichen: Miß *L. Toulmin Smith's* Ausgabe der „York plays“ (Oxford 1885); über diese und die Moralitäten: *ten Brink's* „Geschichte der englischen Litteratur“ Bd. 2 (Straßburg 1889) und — mehr bibliographisch gehalten — die mittenglische Litteraturgeschichte in *Pauls* „Grundriß“, (Straßburg 1892); über den Einfluß des *Seneca*: *R. Fischer*, „Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie“ (Straßburg 1893) und *J. Cunliffe*, „Influence of Seneca on Elizabethan tragedy“

(London 1893). Marlow wurde in neuerer Zeit von *Bullen* neu herausgegeben (London 1885), zum Teil auch kritisch von *H. Brey-
mann* und *A. Wagner* (Heilbronn 1885 ff.). Lillys Dramen wurden 1858 neu gedruckt von *Fairholt* (London), sein Roman „Euphues“ von *Arber* (London 1868 mit Bibliographie). Eine große Sammlung von mehr vereinzelt Dramen des sechzehnten Jahrhunderts sind *Dodsley's* „Old English plays“ (3. Aufl. von Hazlitt, London 1874, 15 Bde.). Ben Jonsons Werke und Lebensbeschreibung wurden veröffentlicht von *Gifford* (London 1816), von *Cornwall* (London 1838) und neuestens in einer Auswahl von *Nicholson*, wozu Herford eine schöne Einleitung schrieb (Mermaid series, London 1893).

Biographic. Die zeitgenössischen Dokumente über Shaksperes äußere Schicksale, Verhältnisse und Umgebung sind zusammengestellt in *J. O. Halliwell's* „Outlines“ (London, 4. Aufl. mit Nachträgen 1884). Die alten Anekdoten, welche Rowe sammelte und seiner Ausgabe 1709 beifügte (abgedr. in *Delius's* Sh.=Ausgabe Bd. II am Ende), sind daneben fast nur noch Kuriosa; besonders scharf geprüft hat sie *Delius* im „Mythus von Sh.“ (Wonn 1851). Die oft citierten Biographien von Knight und Keil sind zu meiden, weil sie zum Teil auf den gefälschten Dokumenten von Collier und Cunningham fußen. Als Ergänzungen für die Familiengeschichte und das Stratford-
Leben zieht man mit Vorteil heran: *G. R. French's* „Sh. Genealogica“ (London 1869), *J. R. Wise's* „Sh., his birthplace“ (London 2. Aufl. 1861), *J. R. Smith's* „Rural life of Sh.“ (London 1870) und besonders *S. Lee's* „Stratford-on-Avon from the earliest times to the death of Sh.“ (London, 2. Aufl. 1890). — Auf die Bildung Shaksperes und zwar nicht bloß auf die gelehrte und theatralische, sondern auch auf die volkstümliche, ist besonders *N. Drake* eingegangen in „Sh. and his times, including a history of the manners and amusements, superstitions, poetry, and elegant literature of his age“ (London 1817). Die Forschungen von Halliwell und Drake, dazu die Veröffentlichungen der (alten) Shakspeare Society (London 1841—52), namentlich die darin erschienenen Biographien der Schauspieler, endlich manche weitere Schriften über Shaksperes Wissen, z. B. *Ch. Wordsworth's* „Sh. and the bible“ (London 1864, 3. Aufl. 1880) wurden gewissenhaft verwertet, ergänzt und in äußere Ordnung gebracht von *K. Elze* („B. Sh.“,

Halle 1876). — Seit diesem abknotenden Buche sind, angeregt durch das wachsende Studium der Volkskunde, hinzu gekommen *T. Spalding's* „Elizabethan demonology“ (London 1880), *Thistelton Dyer's* „Folklore of Sh.“ (New York 1883) und *Leo Grindon's* „Sh. Flora“ (Manchester 1883). Unsere Kenntnis vom Hofe der alternden Elisabeth und des ersten Jakob, überhaupt vom damaligen London, wofür lange die „Memoirs“ von Mitin und „Sh.s England“ von Thornbury ausreichen mußten, erfuhr eine wesentliche Bereicherung durch die Geschichtswerke von M. Brosch und Creighton über Elisabeth, von E. K. Gardiner über Jakob I., durch die Artikel über alle hervorragenderen Persönlichkeiten in der Neuauflage des „Dictionary of national biography“ (London, seit 1886), durch die Neudrucke von Stow's „Survey of London“ (von Thomä, London 1876) und Harrison's „Description of England, 1577—83“ (von Furnivall, London 1877 ff.). Die New Shakspeare Society, von welcher die letztgenannte Veröffentlichung ausging, hat sich außerdem ein besonderes Verdienst erworben, indem sie sämtliche Anspielungen auf Shakspeare von 1592 bis zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts sammeln und abdrucken ließ; schon *Ingleby's* „Century of praise“ (London, 2. Aufl. 1879) war ein dicker Band *Furnivall* aber trug 1886 noch „Some 300 fresh allusions“ in einem zweiten Bande nach. Die Behauptung, als wäre Shakspeare von seinen Landsleuten je vergessen worden, ist hier gründlich widerlegt; das Bild, welches sich literarische Zeitgenossen und die nächsten Generationen von ihm machten, tritt deutlich hervor, und für die Erforschung seines Nachwirkens — ein bisher auffallend wenig bebautes Gebiet — sind wenigstens Wegweiser aufgestellt. — Seit Elzeß Zeit ist man auch der inneren, dichterischen Entwicklung Shakspeare's eifrig nachgegangen. *H. P. Stokes* in seinem „Attempt to determine the chronological order of Sh.s plays“ (London 1877) suchte die Entstehungsreihe der Dramen aufgrund sachlicher Merkmale klarer zu machen, während *Fleay*, *Furnivall* und *Ingram* in den „Transactions of the new Sh. society“ die metrischen Merkmale verfolgten. Daraus erwuchsen die gewagten Bücher von *Fleay*: „Sh. manual“ (London 1876), „Introduction to Sh study“ (London 1877) und „Chronicle history of Sh.“ (London 1886); aber auch *Furnivall's* originelle Einleitung zum „Leopold Sh.“, wo viele Parallelen und Verbindungsglieder der Dramen aufgedeckt sind

(London 1877), *E. Dowden's* ausgezeichnet orientierender „Sh. primer“ (London 1877) und *H. Schück's* „Sh., hans lif och verksamhet en historisk ramstaellning“ (Stockholm 1884). — Was endlich den autobiographischen Gehalt der Sonette betrifft, verweist man am besten auf deren Neuauflage durch *Th. Tyler* (London 1890), der neues Material aus den Archiven beigebracht hat und einer befriedigenden Lösung bisher am nächsten gekommen ist.

Erläuterungsschriften. Scharfsinn und Liebe sind hier in solchem Maße aufgeboten worden, daß es schwer fällt, eine Auswahl zu treffen, und doch ist gerade dieser Zweig der Shakspeare-Litteratur von einer erdrückenden Reichhaltigkeit. Den Boden zu einem feineren Verständnis haben unsere Klassiker gelegt, namentlich *Lessing* in der „Hamburgischen Dramaturgie“ und *Goethe* im „Wilhelm Meister“. An diese reihte sich in England *S. T. Coleridge*, dessen Vorlesungen und Aufzeichnungen in einem Neudruck von *T. Ashe* (London 1883) am bequemsten zugänglich sind, und gleichzeitig in Deutschland *A. W. Schlegel* in den „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur“ (1809—11), indem er dem romantischen Drama überhaupt gegenüber dem klassischen die gebührende Stellung einräumte. Viele von unsern besten Dramatikern haben sich seitdem über den großen Britten ausgesprochen: *Grillparzer* und *Hebbel* in Tagebuchform, *G. Freytag* in der „Technik des Dramas“ (Leipzig 4. Aufl. 1881), mit welcher das Studium der dramatischen Technik in neuen Fluß kam, am ausführlichsten und geistreichsten *O. Ludwig* in den „Sh. Studien“ (Leipzig 1872). Philosophen und Historiker haben ihn ausgelegt, *Ulrici* und *Gervinus* mit starker Einmischung ihrer eigenen Ideen, in unbefangenerer Weise *Kreissig*, *E. G. Sievers*, *Genée*, *v. Friesen*, *Öchelhäuser*, *Thümmel* u. a. Theaterkritiker haben die Beobachtungen, die sie vor offener Bühne machten und mit reicher Erfahrung aufzeichneten, in Büchern gesammelt, so *Rötscher*, *Frenzel*, *Klaar*, *Bulthaupt* — die besten Feuilletons dieser Art, die von *L. Speidel*, sind leider noch in den Jahrgängen der N. Fr. Presse vergraben. An Widerspruch hat es nicht gefehlt; *Rümelin* ist mit ernstern Erwägungen und *Benedix* mit leichtem Geplänkel gegen die Shakspearemanie zu Felde gezogen; aber die Wirkung richtete sich nur gegen die allzu subjektiven Ausleger. Frankreich vergaß vieles, um in die romantische Verherrlichung Shakspears begeistert einzutreten zu können; *Guizot* und

Lamartine haben ihn erklärt, *Viktor Hugo* für ihn geschwärmt, *Stapfer* sein Verhältnis zum Altertum erforscht, *Darmesteter* durch einen Plauderband zu seiner Popularisierung beigetragen, vor allen aber *Taine* in der „*Histoire de la littérature Anglaise*“ seine Gemütsart und Weltanschauung in großen Zügen dargelegt, stets mit den französischen Bühnenclassikern ihn vergleichend: eine Betrachtungsart, welche *W. Wetz* in seinem „*Sh. vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte*“ (Worms 1890) auch uns lebhaft empfohlen hat. Der Amerikaner *H. N. Hudson*, sowie die Engländer *de Quincey* und *Hazlitt* schrieben gewandte Charakteristiken von ihm selbst und von seinen Gestalten. Seit diesen Essayisten ist man aber in England kritischer geworden, behandelt die Litteraturgeschichte als eine Wissenschaft und fordert ein ebenso umsichtiges als methodisches Vergleichen nach psychologischen Gesichtspunkten. *E. Dowden* in „*Sh., a critical study of his mind and art*“ (London, 2. Aufl. 1876, übersetzt von W. Wagner, Heilbronn 1879) hat mehr das Werden als das Sein des Dichters im Auge, geht überall seiner inneren Entwicklung nach und eröffnet manchen hochinteressanten Einblick in seine Werkstätte. *R. Moulton* in „*Sh. as a dramatic artist*“ (Oxford 1885) erörtert an lehrreichen Beispielen die Fragen, wie sich beim Dramatiker Stoff und Komposition, Leidenschaft, Charakterzeichnung und Fabel zu einander verhalten. Bei uns schwebte eine Biographie in diesem höheren Sinne dem viel zu früh verstorbenen *ten Brink* vor; seine „*Fünf Vorlesungen*“ über Shakspeare, aus dem Nachlaß herausgegeben (Straßburg 1893), sind schon durch die Andeutung dessen, was er zu schaffen gedachte, ein kostbares Vermächtnis.

Sammelwerke und Bibliographien Einer kleinen Encyclopädie wissenschaftlicher Dinge über Shakspeare, seine Zeit und Vorgänger gleicht *M. Koch's* „*Sh., Supplement zu den Werken des Dichters*“ (Stuttgart); beigegeben ist ein gut gewähltes Litteraturverzeichnis bis 1885. Centren der Forschung sind gegenwärtig die „*Transactions*“ der *New Shakspeare Society* (London, seit 1874) und das „*Jahrbuch*“ der deutschen *Shakspeare Gesellschaft* (seit 1864). Aufsätze von verschiedenen Autoren sind auch vereinigt in den wertvollen „*Noctes Shaksperianae*“, welche C. Hawkins für die *Winchester College Shakspeare Society* herausgab (London 1887), in den „*Shakespeareana*“ (Philadelphia, seit 1883) und in den

„Papers“ der *New York Shakspeare Society*. Was über einzelne Fragen und Dramen seit dreißig Jahren geschrieben wurde — die Zahl der Bücher allein, abgesehen von den Aufsätzen in Zeitschriften, ist Legion — findet man am besten in den Litteraturberichten des Shakspeare-Jahrbuchs (Index im 17. und 21. Bd.). Außerdem kommen in Betracht: der Jahresbericht in der „*Anglia*“ (seit 1885, Bd. X ff.); *Körting's* „Grundriß zur Geschichte der englischen Litteratur“ (Münster, 2. Aufl. 1893); *Poole's* „Index to periodical literature“. Von den älteren Bibliographien reicht die bei *Lowndes* (Bibliographer's manual, pt. VIII, London, 2. Aufl. 1864) bis 1861 und die bei *Allibone* (Dictionary of English literature, pt. II, London 1880) bis 1870. Ungenügend ist *Unslad's* „Sh. Litteratur in Deutschland“ (München 1880). Eine große Hilfe giebt stets der betreffende Teil des „Catalogue of printed books in the British Museum“.

Bacon-Theorie. Die Versuche, dem angeblich ungebildeten Schauspieler Shakspeare die Dramen, die doch auch nicht sehr gelehrt sind, abzusprechen, haben bisher keine Spur von positivem Beweis und nicht einmal für das Verständnis Shakspeares oder Bacons einen merklichen Gewinn ergeben. Unter den Widerlegungen ist die sachkundige, ruhig eingehende und ganz treffende von *J. Schipper* hervorzuheben (Wien 1889). Wer zweifelt, lese diese Schrift; man kann nicht immer wiederholen, was hier so deutlich auseinander gesetzt ist. Schipper blieb unwiderlegt; aber Phantastik erfindet unermüdllich neue Möglichkeiten und Zweifel. *C. Stopes'* „Bacon-Sh. question answered“ erfuhr 1889 eine zweite Auflage (London), und *W. F. Wigston*, der Verfasser von „Bacon, Sh. and the Rosicrucians“ (London 1888), ließ einen Band unter dem mystischen Titel „Hermes-Stella or notes and jottings upon the Bacon cypher“ folgen (London 1890). Vielleicht liegt ein Heilmittel in der Verbreitung der wirklichen Kenntnisse, die wir nach dem heutigen Stande der Forschung über den Dichter besitzen.

Geisteshelden.

(Führende Geister.)

Eine Biographien-Sammlung.

Herausgegeben von

Dr. Anton Bettelheim.

==== Monatl. erscheint ein Band. ====

I. Sammlung.

1. **Walthar von der Vogelweide.** Von Dr. A. E. Schönbach, Regierungsrat, Professor in Graz.
2. 3. **Reuter — Hölzerlin.** Von Dr. Adolf Wilbrandt, Schriftsteller in Rostock.
4. **Anzengruber.** Von Dr. Anton Bettelheim, Schriftsteller in Wien.
5. **Columbus.** Von Dr. Sophus Ruge, Professor in Dresden.
6. **Carlyle.** Von Dr. G. von Schulze-Gaevernitz, Professor in Freiburg i. B.

II. Sammlung.

1. **Jahn,** von Dr. Franz Guntram Schultheiß in München.
Preisgekrönte Arbeit.
2. **Shakspeare,** von Dr. Alois Brandl, Professor in München.
3. **Spinoza,** von Dr. Wilhelm Volin, Professor in Helsingfors.
4. **Stein,** von Dr. Friedrich Neubauer, Oberlehrer in Halle.
Preisgekrönte Arbeit.
5. 6. **Luther,** von Dr. Arnold E. Berger, Privatdozent in Bonn.

Subskriptionspreis bei Entnahme einer Sammlung (= 6 Bänden):
Geheftet je M. 2,—; in Leinenband je M. 2,80; in Halbfranzband je M. 3,40.

Die Subskription kann bei jedem beliebigen Bande beginnen.

Bei Einzelkauf erhöht sich der Preis jedes Bandes um 40 Pf.



Eine bildender, gediegener Lesestoff,
dargeboten von ersten Kräften,
in vornehmer Ausstattung,
bei mäßigem Preise.

Geisteshelden.

(Führende Geister.)

III. Sammlung.

(Beginnt zu erscheinen am 1. Oktober 1894.)

1. **Moltke**, von Dr. Max Jähns, Oberstlieutenant a. D. in Berlin.
2. 3. 4. **Goethe**, von Dr. Richard M. Meyer, Privatdozent an der Universität Berlin.
 gekrönt mit dem ersten Preise. 
5. **Heine**, von Dr. Oskar f. Walzel, Bibliothekar an der Hofbibliothek Wien.
6. **Darwin**. In Vorbereitung.



Weitere Biographien von hervorragenden
Mitarbeitern in Vorbereitung.

Der Beifall, den Gustav Freytags „Luther“, Palleskes „Schiller“ und andere Biographien in weiten Kreisen gefunden haben, ist ein Anzeichen dafür, daß die „Geisteshelden“, — eine Kultur- und Literaturgeschichte in Einzelbiographien, dargestellt von berühmten Männern — den Bildungsbedürfnissen und der Empfänglichkeit breiter, dem Besten nachstrebender Schichten des Deutschen Volkes entspricht. Der Umfang der gediegen und geschmackvoll ausgestatteten Bände umfaßt je 200—240 Druckseiten in üblichem Oktavformat. Die Darstellung schlägt, bei aller Gemeinverständlichkeit, doch nie den „tiefsten Ton der Leutseligkeit“ an, sondern ist, die Ergebnisse der Forschung auskernend, bemüht, nicht nur ein plastisches Bild des biographierten „Geisteshelden“, sondern auch eine nach Form und Inhalt wohl abgewogene literarische Leistung darzubieten. Der Text ist durch keine gelehrten Anmerkungen beschwert; doch wird den Weiterstrebenden im Anhang durch genaue Quellenangaben Material gewährt.

Eine Lektüre für alle gebildeten Kreise und Schichten,
geeignet für Erwachsene wie für die reifere Jugend,
für Männer und Frauen,
für Privat- und öffentliche Bibliotheken.

Kaiser Wilhelm II.

Von Friedrich Meißner.

Mit dem Kaiserbildnis in Lichtdruck und zahlreichen Illustrationen.

410 Seiten Großoktav in gotischem Druck.

Der hochfeine Einband von Peter Schnorr enthält u. a. die erstmalige Wiedergabe des neuesten Entwurfes zum Berliner Dome von Geh. Rat Prof. Raschdorff.

Geheftet M. 5,—; hochfein gebunden M. 6,20.

Der „Deutsche Reichs-Anzeiger und Königlich Preussische Staats-Anzeiger“ vom 8. Dez. 1893 schreibt:

Dies Buch enthält eine sorgfältige Zusammenfassung aller Lebensereignisse Seiner Majestät des Kaisers seit der Geburt. Es ist nicht etwa nur für die Jugend bestimmt, sondern für alle Theile des Volks. Es ist namentlich dadurch wertvoll, daß es alle Kundgebungen des Kaisers, Thronreden, Gelegenheitsreden und Erlasse enthält und einen willkommenen Beitrag zur Geschichte unserer Zeit liefert, indem es über die geschichtlichen und politischen Ereignisse zum Verständnis jener Kundgebungen in fortlaufender Darstellung berichtet, ohne indeß dem aufmerksamen Beobachter der Zeitgeschichte etwas Neues zu bieten, geschweige denn seine Neugierde nach Unbekanntem zu befriedigen oder das Bedürfnis nach politischem Klatsch zu befriedigen. Die Darstellung ist des Gegenstandes würdig, die Charakteristik des Monarchen angemessen und taktvoll. . . . Die Grundlage des Buchs ist eine warm patriotische und verfolgt den Zweck, dem Volke ein getreues Bild von dem Monarchen zu geben und das Verständnis für seinen Charakter und sein Wirken zu verbreiten.

Die Kirchenpolitik

Friedrich Wilhelms, des Großen Kurfürsten.

Auf Grund archivalischer Forschung

von Dr. Hugo Landwehr,
Oberlehrer des Königlich Preussischen Kadetten-Corps.

400 Seiten Groß-Oktav.

Geheftet M. 7,20.

Die Reden des Grafen von Caprivi

im Deutschen Reichstage, Preussischen Landtage
und bei besonderen Anlässen.

Herausgegeben von Rudolf Arndt.

Mit der Biographie und dem Bildnis (Stahlstich).

Vom Reichskanzler autorisierte Ausgabe.

428 Seiten Großoktav.

Geheftet M. 5,—; in seinem Leinenband mit Rotschnitt M. 6,—.

Das Recht, zu lieben.

Schauspiel in 4 Aufzügen von Max Nordau.

Geheftet M. 2,—; fein gebunden M. 3,—.

Der Verfasser, sonst ein „Freigeist“, tritt in diesem Schauspiele mit gutem Ernste für die Heilighaltung und Unverletzlichkeit der Ehe ein. Die Lektüre wirkt das geistvolle Stück besonders genussreich.

Öffentliche Charaktere im Lichte graphologischer Auslegung.

Mit Einleitung und biographischen Notizen versehen

von D. Six.

== Mit 135 Handschriften-Facsimiles. ==
296 Seiten Royal-Oktav.

Geheftet M. 6,—; in feinem Leinenband M. 7,—.

Das Werk enthält die Charakteristiken von 135 im öffentlichen Leben und Interesse stehenden Persönlichkeiten: Fürsten, Diplomaten, Staatsmännern, Abgeordneten, Militärs, Geistlichen, Gelehrten, Malern, Architekten, Komponisten, Musikern, Sängern, Schauspielern u. a. m., Männern und Frauen.

Die Charakteristiken sind von einer Persönlichkeit verfaßt, welche eine geradezu fascinierende Gabe besitzt, auf Grund der Handschrift die seelischen und geistigen Eigenschaften eines Individuums in ausführlicher, packender Form zutreffend auszulegen. (Die Auslegungen sind nicht mit sogenannten graphologischen Notizen in Familienblättern zu vergleichen.)

Schon die 135 Facsimiles verleihen dem Buche den Wert eines Autographen-Albums, und die teilweise erstmals in die Öffentlichkeit gelangenden biographischen Abrisse werden allseitigem Interesse begegnen.

Deutsche Kern- und Zeitfragen.

Von Albert Schäffle,

K. u. K. Minister a. D., Doktor der Staatswissenschaften.

480 Seiten Lexikon-Oktav.

Kadenpreis Geheftet M. 10,—; fein in Halbfranz gebunden M. 11,50.

Der „Deutsche Reichsanzeiger und Königlich Preussische Staatsanzeiger“ vom 28. November 1893 urteilt:

Es ist nicht nur der erfahrene Sozialpolitiker und Volkswirt, der sich hier kundgiebt, sondern auch der tiefe Denker, der auch die schwierigsten Fragen in jurist., partei- und leidenschaftsloser und deshalb wohlthuend ruhiger Weise behandelt. . . Die Darlegungen, die selbstverständlich niemals parteipolitisch sind, enthalten eine Fülle anregender Gedanken und ebenso viel historisches wie volkswirtschaftliches Material. Wird man auch im einzelnen oft von den mitgeteilten Ansichten und Urteilschlüssen abweichen, so wird man doch stets die Wissenschaftlichkeit dankend anerkennen, mit der die staatsrechtlichen und volkswirtschaftlichen Untersuchungen geführt werden. Die in der Form populärwissenschaftliche, sehr klare und eindringliche Darstellung macht es möglich, daß viele sich mit den Kern- und Zeitfragen vertraut machen werden; jeder wird wenigstens einigen Nutzen daraus ziehen.

PR
2978
B66

Brandl, Alois Leonhard
Shakspere

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY







UTL AT DOWNSVIEW

D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 12 04 05 002 4